



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LICILANGE GOMES ALVES

**FUNÉREO, ERRÂNCIA E ESCRITA: CONFLUÊNCIAS ENTRE LYGIA FAGUNDES
TELLES E INÊS PEDROSA**

FORTALEZA

2024

LICILANGE GOMES ALVES

FUNÉREO, ERRÂNCIA E ESCRITA: CONFLUÊNCIAS ENTRE LYGIA FAGUNDES
TELLES E INÊS PEDROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- A48f Alves, Licilange Gomes.
 Funéreo, errância e escrita: : confluências entre Lygia Fagundes Teles e Inês Pedrosa /
 Licilange Gomes Alves. – 2024.
 126 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa
 de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.
 Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt .
1. Linguagem 2. Morte. 3. Errância. I. Título.

CDD 400

LICILANGE GOMES ALVES

FUNÉREO, ERRÂNCIA E ESCRITA: CONFLUÊNCIAS ENTRE LYGIA FAGUNDES
TELLES E INÊS PEDROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 30 / 04 / 24.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Jurema da Silva Araújo
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Profa. Dra. Luciana Bessa Silva
Centro Universitário Dr. Leão Sampaio (UNILEÃO)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Gildênia Moura de Araújo Almeida
Secretaria de Educação do Ceará (SEDUC)

Às minhas mortas, vó Conceição, vó Raimunda e mana, Milene. Também aos demais que passaram pela (minha) vida, iluminando-a com sua rápida existência.

AGRADECIMENTOS

À FUNCAP, pelo incentivo financeiro, viabilizando a realização deste trabalho através do financiamento da bolsa, essencial para o desenvolvimento do estudo;

à minha família, pelo apoio dedicado ao longo de toda essa jornada;

a meu marido, por toda a paciência e pelo imenso afeto dedicados nos momentos mais oportunos;

a meu orientador, professor Dr. Cid Ottoni Bylaardt, por sua disponibilidade em me guiar pelos (des)caminhos dessa trajetória acadêmica;

aos professores do PPGLetras, pela partilha de tantos saberes que me proporcionaram visualizar outros horizontes.;

aos colegas de estudo, pelos necessários momentos de descontração e apoio.

A todos, o meu afetuoso MUITO OBRIGADA!

Tanta coisa (de cada um) tem de morrer ao longo da vida, pois no trajeto humano, do nascimento à morte, os acontecimentos se sucedem num continuum de ascensão e queda, desenvolvimento e estiolamento, crescimento e decomposição (Lamas, 2004, p. 53-54).

RESUMO

Este estudo objetiva, por meio do método de pesquisa teórico-bibliográfico, estabelecer um diálogo entre os romances *Verão no aquário*, de Lygia Fagundes Telles, e *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa, respectivamente, sob o viés do funéreo, este ambientado em questões que rondam a linguagem da escrita literária. A pesquisa parte do princípio de que a literatura, indubitavelmente, trata sobre temas e aspectos sociais diversos, mas, paralelamente, trata também sobre si. É necessário, portanto, perceber o que há nos não-ditos das palavras, as quais dizem muito sobre sua própria natureza de que é tecida, a linguagem. E é por entre os meandros dessa tessitura que esta análise pretende caminhar. Para melhor organização do estudo dos romances, foram elencadas quatro categorias analíticas consideradas relevantes na busca do nosso objeto investigativo: 1) conceito de morte; 2) fusão entre amor e morte; 3) a experiência do enlutado; e 4) linguagem. O estudo conta, especialmente, com os aportes teóricos de Michel Foucault (2000, 2002, 2009, 2014), Roland Barthes (1987, 1997, 2004), Maurice Blanchot (1987, 2011, 2013) e Martin Heidegger (2003, 2005, 2012), que trazem contribuições acerca de um panorama mais geral da literatura, bem como da literatura perspectivada pela morte. Iluminado por esses aportes, o estudo traz também o prisma de pesquisadores voltados a uma análise mais específica sobre a obra das escritoras do *corpus* selecionado, a saber, Diana Navas e Telma Ventura (2017), Angela Laguardia (2007), Sônia Régis (1998), Suênio Lucena (2002) e Carlos Magno Gomes (2017). Com base no estudo realizado, concluiu-se que morte e linguagem estão em estreita relação, pois, assim como a literatura, a morte é uma narrativa.

Palavras-chave: linguagem; morte; errância.

ABSTRACT

Through a theoretical and bibliographical research method, this study aims to establish a dialogue between the novels *Fazes-me falta* and *Verão no aquário*, by Inês Pedrosa and Lygia Fagundes Telles, respectively, under the funereal perspective, which is based on issues that encompass the language of literary writing. The research stems from the principle that literature, undoubtedly, deals with multiple themes and social aspects, but in a parallel way, it also deals with itself. It is therefore necessary to understand what lies in the unsaid things of words, which says a lot about the very nature of the language in which it is woven, and it is through the intricacies of this construction that this analysis intends to go. In order to better organize the study of the novels, four analytical categories considered relevant to the search of our investigative object were listed: 1) the concept of death; 2) fusion of love and death; 3) the experience of the bereaved; and 4) language. The study is particularly based on the theoretical framework of Michel Foucault (2000, 2002, 2009, 2014), Roland Barthes (1987, 1997, 2004), Maurice Blanchot (1987, 2011, 2013), and Martin Heidegger (2003, 2005, 2012), who contribute to a more general panorama of literature as well as the literature from the perspective of death. In light of these contributions, this study also brings the perspectives of researchers such as Diana Navas e Telma Ventura (2017), Angela Laguardia (2007), Sônia Régis (1998), Suênio Lucena (2002) and Carlos Magno Gomes (2017). Based on the study carried out, it was concluded that death and language are closely related because, like literature, death is a narrative.

Keywords: language; death; errancy.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	CAPÍTULO 1 — A ESCRITURA: DELA PARA ELA	11
2.1	Essa (não)instituição	11
2.1.1	<i>Língua, Linguagem e Literatura</i>	12
2.2	A literatura e o <i>dehors</i>	15
2.3	Literatura e transgressão	20
2.3.1	<i>Literatura e loucura</i>	23
3	CAPÍTULO 2 — MORTE E ESCRITA	31
3.1	A morte enquanto perda	32
3.2	O funéreo e o espaço literário	34
3.3	A escritura sob a égide do luto	36
3.4	A morte, a linguagem	45
3.4.1	<i>A linguagem fala</i>	48
4	CAPÍTULO 3 — O FUNÉREO E OS (DES)CAMINHOS DA ERRÂNCIA EM <i>FAZES-ME FALTA</i> E <i>VERÃO NO AQUÁRIO</i>	51
4.1	Um inventário sobre a morte	51
4.1.1	<i>Lygia Fagundes Telles e o funéreo</i>	52
4.1.2	<i>Inês Pedrosa e o funéreo</i>	67
4.2	Morte e escrita: confluências entre <i>Verão no aquário</i> e <i>Fazes-me falta</i>	74
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
	REFERÊNCIAS.....	118

1 INTRODUÇÃO

Qual o espaço da escrita literária diante da explicação (ou tentativa) do mistério da morte? Como morte e literatura dialogam nas escritas de duas autoras expoentes, como Lygia Fagundes Telles e Inês Pedrosa? São essas as inquietações que norteiam o desenvolvimento do presente estudo cuja justificativa se explica pelo nosso interesse inicial em dar continuidade à pesquisa realizada no mestrado, concluído em 2017, o qual tomava como *corpus* o primeiro romance da autora, *Ciranda de pedra*. Na ocasião, investigamos sobre a construção identitária nas relações familiares do referido livro.

Ao adentrar o curso de doutorado, o contato com textos de Inês Pedrosa seduziu-nos pelas rendas de sua ficção, que, por sinal, mostrou-se, a nosso ver, muito similar à ficção lygiana em vários aspectos. O enamoramento pelo possível *corpus* já existiu a partir daí, faltava agora irmos em busca de comprovar se a semelhança que consideramos existir nos textos das duas escritoras se fazia verídica.

Para tanto, era necessário sistematizar e dar início à pesquisa. E a morte? De onde partiu? Um dos pontos em comum mais recorrentes que, logo de início, notamos haver entre Lygia e Inês foi exatamente a morte. O interesse pelo funéreo, portanto, veio dessa percepção, pois tal constância não poderia ser casual, era preciso encontrarmos os motivos de tanto (aparente) interesse em ambas pelo mesmo tema. E como tudo nessas escritas grita linguagem, movemo-nos pela curiosidade em querer descobrir as relações entre os termos: Lygia Fagundes Telles, Inês Pedrosa, morte e linguagem.

Assim foi construída a estrada na qual culmina este trabalho. A leitura será uma amostragem de toda a aventura promovida pelo contato com teóricos que nos apresentaram outras possibilidades, não apenas de conhecimento acerca do nosso próprio objeto, mas outras possibilidades de viver e, por que não, de morrer? Conforme alguns desses estudiosos, a literatura seria o *habitat* da dor, portanto, espaço propício para tratar de um acontecimento tão envolto de mistérios e dores, como é a morte, que não é, porém, repleta somente de sentidos ruins.

Verão no aquário e *Fazes-me falta* são as obras escolhidas para compor o *corpus* da pesquisa que objetiva aproximá-las a partir da perspectiva da morte ambientada em torno da linguagem. Elementos como ausências, silêncio e a própria

linguagem literária perpassam esses romances, escolhidos em razão do expressivo caráter fúnebre apresentado em seus enredos *errantes*.

Lygia Fagundes Telles e Inês Pedrosa são donas de vastas produções ficcionais, que apresentam aproximações, tanto do ponto de vista temático quanto linguístico. Alguns pontos são pulsantes nas obras de ambas: perguntas em aberto, sem respostas, a maneira de narrar fragmentada, escritas atravessadas por silêncios e vazios, burlando a tradicional intriga linear com sintaxe regular para se fundir à mudez incitada pela própria morte.

No caso de Lygia, muito se fala/pesquisa sobre sua obra, mas, geralmente, o foco recai mais em aspectos femininos, fantásticos, problemáticas do meio social urbano, dentre outros. Todavia, quanto à escrita, ainda há um esvaziamento de pesquisas no meio acadêmico no tocante à produção da autora. Sua linguagem alcança uma singularidade, contribuindo para conferir à Lygia a aura, a nível nacional e até mesmo internacional, que seu nome tem até hoje, por isso essa seara precisa ser mais explorada.

Autora de vasta produção galardoada com vários prêmios literários, Lygia escreveu textos que apresentam, a cada nova leitura, outros olhares sobre os mesmos temas. No contorno de suas personagens, a escritora demonstra ser mais inclinada à introspecção; dificilmente encontramos nelas objetividade e clareza. Sônia Régis (1998), estudiosa da obra da ficcionista, observa ser uma característica comum em seus enredos o enlaçamento do leitor no sentido de que ele é colocado no limite entre realidade e representação. Conforme a pesquisadora, um dos aspectos mais marcantes nas produções lygianas é o trato do mistério perante a palavra, construindo uma atmosfera simbólica única.

Um pouco menos pesquisada, mas com uma produção de viés semelhante ao que ocorre à literatura lygiana, é Inês Pedrosa, autora cuja obra se situa no panorama da Literatura Portuguesa contemporânea. Boa parte dos estudos dedicados a ela volta-se, especialmente, a aspectos femininos, críticas sociais com caráter até mesmo de denúncia, solidão, violência, entre outros temas. Mas Inês é além. Essa escritora é exímia *rendeira* quanto à delicadeza como manuseia suas palavras, tecendo fios entrelaçados com sutileza e que exigem muita colaboração do seu leitor para *fechar os buracos* dessa renda (sua linguagem).

Não há, em sua escrita, o tradicional enredo contado com início, meio e fim. Com efeito, uma das peculiaridades da narrativa pedrosina é a não linearidade.

Em sua obra, há uma multiplicidade de “eus” narrativos, com vários pontos de vista entrelaçados, não havendo unicidade de voz.

Há, nas duas autoras, uma voz preocupada com a escrita literária, como um desejo latente por desvendar os meandros do texto artístico. Outro ponto pulsante é a morte enquanto temática – a morte que acomete pessoas queridas, deixando desolamento de afetos. Entretanto, essa morte física não é encerrada em si. Na perspectiva da presente pesquisa, ela apresenta desdobramentos em termos de escrita, configurando o que se chama aqui de *escritas enlutadas*, isto é, escritas desenvolvidas em meio ao período de enfrentamento do luto.

O fim precípua de suas narrativas seria a escrita por ela mesma. Em ambas as autoras, a escrita é algo pulsante, que as inquieta, sendo trazida ao leitor por meio de uma linguagem aparentemente vazia e desolada, assim como o é a atmosfera deixada pela morte. Nesse sentido, a investigação considera haver fusão entre morte e escrita no *corpus* em questão.

Relacionando essa discussão ao espaço literário, evocamos os estudos de Maurice Blanchot (1987) para quem a linguagem que não fala, por si só já fala. Conforme o crítico, a linguagem “não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela” (Blanchot, 1987, p. 45). Desse modo, a linguagem é destituída de poder e revela sua impotência por não conseguir dizer tudo. Não sendo disponível, prefere ficar no silêncio e é justamente esse o espaço onde residem as condições de um possível entendimento.

Com base nessas considerações, a organização do trabalho foi delimitada em três momentos, a saber: o Capítulo 1, tratando da escrita de errância. Para tanto, são trazidas à cena, especialmente, as ponderações de Michel Foucault (2000), (2002), (2009) e (2014), por suas ideias em torno da *literatura da recusa*, uma escrita transgressora das regras da linguagem e que se sobrepõe à ordem, características que, julgamos, encontram-se presentes no *corpus* escolhido.

A escrita construída sob o halo do funéreo, desembocando em relações com a morte, temática abordada nos enredos, é o foco da segunda parte do trabalho, compondo o Capítulo 2. Nesse ponto, são trabalhadas as relações entre morte e escrita, trazendo à luz das considerações Maurice Blanchot (1987), o qual trata da dualidade vida/morte como uma relação simbiótica em que a existência de uma depende da outra.

A morte não existe somente quando ocorre, mas durante nossa própria

existência. Convivemos juntamente com ela, porém não a compreendemos, tendo em vista ela não estar iluminada por nós. Ela é, portanto, aquilo que escapa, não se apreende e não se tem domínio sobre. Igualmente à escrita, na morte não se permite ser apreendida. Outro nome relevante para esse segundo momento do trabalho é Martin Heidegger (2003), (2005) e (2012), para quem somos um *ser-para-a-morte*, logo, direcionados à finitude.

Por último, no Capítulo 3, as duas escritas são aproximadas pela perspectiva do *funéreo* e da *errância*, apresentando, antes da análise, um inventário, seguindo a ordem cronológica das publicações, de alguns títulos das autoras que tratam da temática fúnebre. O intuito desse compilado é buscar respostas para as seguintes inquietações: como a morte é lexicalizada no projeto literário das autoras ao longo da sua produção literária? Como o sentido tanatológico vem sendo construído em suas obras, desde aquelas iniciáticas de suas carreiras até as obras do *corpus* selecionado? A morte exerce papel bastante significativo na trama dos romances, fazendo os contextos sociais, as experiências e as percepções chegarem ao leitor pelas suas linguagens peculiares, que chamamos *errantes*, entrelaçadas à temática fúnebre.

Para melhor disposição do estudo das obras, elegemos quatro categorias analíticas consideradas relevantes na busca do nosso objeto investigativo: conceito de morte; fusão entre amor e morte; a experiência do enlutado; e linguagem. Ao longo da análise dos textos, são suscitadas várias reflexões metanarrativas, dando margem para inferir que a literatura, ao falar sobre temáticas e contextos sociais diversos, também fala muito de si. É preciso, assim, uma sensibilidade aguçada para percebermos o que há nos entremeios dessas palavras, as quais, aparentemente, só dizem sobre aspectos sociais, mas, entre os *buracos de sua renda*, dizem bastante a respeito daquilo que traz esse social até o leitor: a linguagem.

Após o contato com leituras de críticos para quem as escritas de ambas as autoras são transgressoras e lacunares, e posterior constatação na leitura dos romances, percebemos que a análise das obras, perspectivada pelo inusitado de sua construção, é uma seara de possibilidades para estudo. Em razão de tais discursos serem manifestos por uma linguagem literária construída através de escritas singulares e atravessadas por silêncios e mortes, usamos, além das referências acima citadas, Roland Barthes (1987), (1997), (2004), Maurice Blanchot, (2011) e (2013); e Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), (1997a), (1997b). E, para

tratar da morte, mais no plano da subjetividade humana, trazemos, principalmente, Maria Júlia Kovács (1992).

Para compreender o gênero romance no cenário das letras portuguesas, trazemos Miguel Real (2012), Carlos Reis (2018) e Álvaro Cardoso Gomes (1993). A fim de ampliar o arcabouço de leituras sobre Inês Pedrosa, convocamos os estudos de Diana Navas e Telma Ventura (2017), bem como Angela Laguardia (2007). Já para Lygia Fagundes Telles, usamos os aportes de Sônia Régis (1998), Suênio Lucena (2002), Berenice Sica Lamas (2004) e Carlos Magno Gomes (2017).

Dada a diversidade de saberes imbricados na busca de respostas aos fenômenos atuais, é cada vez mais necessário não pensarmos nos fenômenos de forma isolada, mas buscarmos estabelecer relações multidisciplinares para dar conta da demanda de questionamentos que assolam os variados campos do saber. Isso explica a relevância acadêmica desta pesquisa, uma vez que propõe esse diálogo reunindo pontos de encontro de duas grandes escritoras e mostrando o quanto as aproximações literárias entre Brasil e Portugal ainda se fazem presentes na literatura contemporânea.

Acreditamos ser o trabalho uma contribuição original para os estudos científicos. Esse intento, no entanto, longe de indiciar um possível esgotamento temático, aponta, pelo menos, para a atualização do objeto pretendido. Isso acresce a relevância desta investigação, posto que possibilitará a ampliação do acervo crítico existente quanto ao fazer literário, às literaturas brasileira e portuguesa e, especialmente, às citadas obras das escritoras, ainda pouco visitadas pela crítica, pelo menos no tocante à temática em questão.

O estudo, assim esperamos, vem suscitar reflexões em torno das múltiplas possibilidades ofertadas pelas produções de Lygia Fagundes Telles e Inês Pedrosa, principalmente acerca de demandas sobre a linguagem, contribuindo para o florescer de novas pesquisas voltadas à literatura, mais precisamente ambientada no contexto dos dois países, Brasil e Portugal.

Desenvolver pesquisa no campo da literatura é correr riscos, uma vez que o aventureiro pesquisador deve estar disposto a percorrer por caminhos tortuosos e incertos na ilusão de encontrar verdades. E pior de tudo: lá, no final da travessia, na *terceira margem*, se ele descobrir algo, concluirá: não se trata das tais verdades, pois tudo ali não passa de uma *inútil poesia*, sem respostas precisas, já que esta *inútil* caminha somente em direção a si. Assim é a literatura. Assim é a errante...

2 CAPÍTULO 1 — A ESCRITURA: DELA PARA ELA

A linguagem não é o campo das certezas, mas da errância. É o terreno daquilo que não pode limitar-se à dicotomia certo/errado. Uma comprovação disso é a própria escrita deste trabalho. Desenvolvê-lo com a consciência do quão movediço é esse espaço, por mais cientificidade que ele busque ter para atender às normatizações acadêmicas, não garante que nada a ser dito aqui é certo. Mas, sob a luz de tal consciência, mergulharemos na escuridão dessa *noite* cujos caminhos são trôpegos, incertos e não direcionam para seu fim. Aliás, ela tem fim?

2.1 Essa (não)instituição

A literatura nos permite pensar o impensável. Na introdução do livro-entrevista de Jacques Derrida (2014), Evando Nascimento assevera o seguinte: o dizer tudo é marca da literatura, tanto no sentido de “dizer qualquer coisa” que vem ao pensamento, quanto no sentido de “dizer tudo o que se deseja”, condição divergente à de outras instituições cujos discursos transitam sob a égide de uma ordem. Nesse sentido, Derrida (2014, p. 26) fala de força da literatura porque esta tem “o poder de dizer o não dito” no sentido de fazer denúncia quando outras instituições, como a mídia, por exemplo, calam. Entretanto, sendo a literatura paradoxal, sua institucionalidade é questionada por ela ser frágil, não ter especificidade, nem objeto.

A estranheza dessa *instituição chamada literatura* reside no fato de que ela põe em xeque o poder “de toda e qualquer instituição” (Evando Nascimento *in* Derrida, 2014, p. 22), isso porque ela pode tudo dizer, peculiaridade da qual outras instituições não dispõem. A literatura tudo diz no sentido de expor os contextos limitantes de outras instituições sem liberdade para fazê-lo.

É também uma *estranha instituição* porque, embora seja considerada arte e, assim, essa *cantora Josefina*¹ encante, atraia atenções e surpreenda, sendo, portanto, via de fruição e apreciação estética, ela necessita *cientificizar-se* para

¹Alusão à personagem de Franz Kafka analisada por Gilles Deleuze em *Crítica e Clínica*.

adentrar o meio acadêmico cuja *ordem do discurso* exige como requisito de acesso ser ciência para poder dele fazer parte. Afinal, “Para que simplesmente fazer funcionar uma disciplina que não tem fim prático algum, que, a rigor, não serve para nada?” (Fábio Durão, 2015, p. 380). Desse modo, compreendemos, a literatura transita em um dilema: ela, em sua essência, dessacraliza as ordens, mas, ao mesmo tempo, precisa tornar-se meio de produção do conhecimento para poder habitar espaços moldados por tais ordens. Ela é uma instituição sem instituição.

Via de regra, optamos por entender que a literatura, ou escritura, ou texto, estreita as distâncias entre vida e ciência, não havendo nela as diferenças existentes no lugar-comum que separam os saberes em gavetas. Ela “gira os saberes” (Barthes, 2004, p. 18), sem, no entanto, ser detentora de algum saber.

Essa (não)instituição é construída por uma linguagem peculiar, distinta da comum, utilitária e subordinada ao mundo exterior. A linguagem literária é autônoma, constituindo sua própria realidade, tendo o poder de criar um mundo. Sua *utilidade* existe em si mesma. Ela cria, não representa.

Mas em que exatamente reside tal peculiaridade na linguagem literária? E entre linguagem e literatura, quais relações estariam imbricadas? Com o propósito de esclarecer o viés conceitual escolhido para esta pesquisa, consideramos essencial, de antemão, estabelecer as diferenças e, em paralelo, as relações existentes entre os três termos que nomeiam o subtópico seguinte.

2.1.1 Língua, linguagem e literatura

Reservamos este tópico do trabalho para discutir três termos que serão bastante comentados ao longo do estudo para não incorrerem em possíveis confusões de conceituação. São eles: língua, linguagem e literatura/escritura.

A palavra da escritura busca construir novos sentidos e não simplesmente exprimir os já existentes, por isso, para Enni Puccinelli Orlandi (2002), os sentidos são moventes; o silêncio impede que eles adquiram estabilidade. A escritura não tem como intuito direcionar, clarificar ou apontar caminhos, mas perturbar a ordem. Ela deforma, inventa, erra, lembrando Maurice Blanchot (2013, p. 65) ao citar Jean Starobinski para quem a escritura não pode limitar-se à mera imitação de algo por ter liberdade para criar e ainda assim manter-se fiel à sua lei. Essa lei seria a da autenticidade, “[...] não proíbe nada, mas nunca está satisfeita. Ela não exige da

palavra a reprodução de uma realidade prévia, mas a produção de sua verdade, num desenvolvimento livre e ininterrupto.” Ao produzir sua verdade, a literatura diz à sua maneira, expondo sua verdade sem se importar com a ideia clássica de escrever bem.

A fim de clarear a diferenciação entre os três termos, trazemos ainda Roland Barthes (2004), estudioso dessa tríade. Para ele, no gênero ensaio, a *escritura* – assim chamada por ser entendida pelo pensador francês como “prática de escrita” – que cria está em constante embate com a ciência, que analisa, cientificamente. O poder se inscreve na língua, expressão da linguagem, logo, a língua é opressora. Ela não se encerra na mensagem que lhe dá existência, podendo estar além dessa mensagem e propor outras novas.

Sendo a língua opressora, e expressão da linguagem, só pode existir poder fora dessa linguagem. Porém, a linguagem é sem exterior, logo, resta enganar a língua, ou, nos termos barthesianos, “trapaçar”. Essa trapaça é a literatura, uma forma de apreciar a língua fora dos domínios do poder, do qual falaremos mais adiante.

O conceito barthesiano “trapaça” é bastante percebido na linguagem dos romances em tela: são escrituras desprendidas de quaisquer amarras, que nos permitem *ouvir* seus ditos por meio de uma linguagem ambientada no funéreo, mas sempre voltada para si, para a própria linguagem. Analisemos essa citação de Raíza, de *Verão no aquário*, personagem crítica do fazer literário da mãe, escritora. “— E falaremos por metáforas, como convém aos intelectuais. Direi logo de início, por exemplo, que os anos tombam sobre você como folhas, tombam e resvalam para o chão e você continua igual” (Telles, 1998, p. 63). Na tentativa de magoar a mãe, como que por despeito, Raíza a confronta com sua própria escrita, de forma irônica.

Consideramos haver aqui uma hesitação da linguagem pela forma como o *modus operandi* da personagem Patrícia é posto em questão: sua linguagem literária é trazida à cena pelo uso de metáforas sendo empregadas por Raíza a fim de ironizar seu ofício. Vemos, assim, a linguagem do romance usando a própria linguagem literária para colocar-se em questão, *trapaçando* a língua e usufruindo de sua liberdade criativa. É essa criatividade da escritura que reduz distâncias entre ciência e vida, ainda no contexto barthesiano, conferindo sabor às palavras, isto é, o “sal das palavras” (Barthes, 2004, p. 21), que propicia o saber.

Mas qual seria o traço distintivo dessa linguagem literária em relação à linguagem comum? Para Antoine Compagnon (2010, p. 39), a linguagem comum, utilizada no dia a dia, é construída para finalidades outras, já a literária tem “seu fim em si mesma”. A linguagem cotidiana é perecível, usada para ser esquecida logo após sua compreensão. É transitiva. Já a literária, é intransitiva, “cultiva sua própria opacidade”. É desprendida das automatizações da linguagem comum.

Mas é preciso nos atentarmos ao seguinte: a literariedade, muitas vezes apontada com traço distintivo entre linguagem literária e cotidiana, não pode ser vista enquanto critério precípuo para tal distinção, haja vista não existirem termos exclusivamente próprios à literatura. Tanto o uso cotidiano como a literatura dispõem da mesma matéria: a linguagem. Concordamos com Blanchot (2011) para quem essa distinção depende da relação mantida pelas palavras nas duas esferas, a literária e a cotidiana. Para ilustrar essa explicação, tomemos a morte como exemplo: no cotidiano, palavras, como *luto*, *funeral* e *saudade*, orbitam em volta do contexto de uma pessoa enlutada pela perda de alguém querido.

Já sobre a linguagem empregada pela literatura, caso essa mesma pessoa, enquanto leitora, embora veja a morte orbitada pelas mesmas palavras e pelos mesmos sentidos, tem a seu dispor múltiplos outros sentidos, todos tecendo um contexto outro, que não constituem o seu registro. O leitor de literatura não alcançará todo o saber acerca do uso dessas palavras. O saber será sempre pouco, uma pobreza, e é nessa pobreza que reside a essência da ficção, haja vista o saber da literatura não ser disponível, em seu todo, a nós.

Ao distinguir a linguagem literária da linguagem comum, Maurice Blanchot (2011) pondera que nós entramos em contato com a linguagem literária pela via da leitura e não pela via de nossa existência. Não temos, portanto, familiaridade com a narrativa literária como temos com a linguagem comum, aquela que tece os contextos do nosso cotidiano.

Em determinada situação comunicativa, quando escutamos ou proferimos enunciados, temos ciência do contexto de produção dos seus sentidos porque estamos inseridos em tal contexto. Porém, se estivermos diante de uma narrativa em que apareçam esses mesmos enunciados, nesse caso sabemos bem pouco a respeito dos elementos de tal ficção.

Essas considerações são postas em evidência por Blanchot (2013) ao tratar acerca de questões voltadas à arte na modernidade. À proporção que a

modernidade foi se anunciando e provocando mudanças, passou a haver um fechamento para a importância da literatura. A partir de então, esta pareceu voltar-se cada vez mais para si, fazendo “o estranho movimento que vai da obra para a origem da obra, ela mesma transformada em busca inquieta e infinita de sua fonte” (Blanchot, 2013, p. 289).

A literatura contemporânea, desse modo, coloca a si mesma como questão, caminhando rumo a ela mesma, ao ponto em que ela desaparece. A narrativa não fala dos acontecimentos de nossas vidas, ela nos impele para longe, pois rejeita o leitor, não tratando da vida deste, mas dela mesma. A essência da ficção é ela mesma.

O pensador francês cita Mallarmé e Cézanne como bons exemplos de modéstia no tocante à sua forma de produção artística: eles foram artistas em cuja produção não buscavam vangloriar-se, fazendo da arte um palco para poderem brilhar. Não se voltavam para si, mas para a “busca obscura” (Blanchot, 2013, p. 287), a própria essência da arte.

Essas são, portanto, nossas premissas acerca da diferença entre língua, linguagem e literatura a serem tomadas como norte para a condução do trabalho, por isso julgamos necessário tê-las trazido à cena, entre os tópicos iniciais do primeiro capítulo, antecedendo todas as próximas discussões, que tratarão, a todo momento, desse tripé, em especial da literatura, começando pelo estudo de seu fora, o *dehors*, passando pela sua relação com a transgressão e, depois, com a loucura.

2.2 A literatura e o *dehors*

A figura do sujeito-autor, ao qual é atribuída a verdade da obra literária, mantém o ser da linguagem em um aprisionamento. Há a necessidade de que o sujeito desapareça para a literatura emergir, caminhando em direção ao *seu fora*.

Uma estudiosa da noção do fora é Tatiana Levy (2011), a qual levanta pontos de encontro (e desencontro) entre três emblemáticos estudiosos, Michel Foucault, Maurice Blanchot e Gilles Deleuze. A autora considera como principal legado deixado por eles o estar além do lugar-comum de modelos tradicionais, contestando ideias até então consideradas fixas e, conseqüentemente, fazendo-as

titubear.

Ao abordar considerações de Foucault sobre a literatura, Levy (2011, local. 121) abraça estes pressupostos: para o filósofo, “A literatura constitui uma errância que nunca se fixa e que, exatamente por isso, pode sempre questionar o que está aí como verdade estagnada”. Foucault, assim como os outros dois autores, trata do fora da linguagem tendo como questão central o apagamento do sujeito.

A literatura se torna objeto de interesse de Foucault “por ele ver nela a possibilidade de se pensar longe da ditadura do *eu*” (Levy, 2011, local.132), de um sujeito, nesse caso, a figura autoral, aquela a quem a propriedade da obra costumou, por muito tempo, ser atribuída. As premissas em torno do desaparecimento da figura autoral são concebidas nos estudos de Foucault mais precisamente por volta da década de 1960.

Para o pensador, o autor não é dono do escrito por ele produzido, do *opus*, uma vez que a escrita, “ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade” (Foucault, 2009, p. 288). Essa posição foucaultiana – sobre o apagamento da figura autoral – é reverberada, também, em *A ordem do discurso*:

Gostaria de me insinuar sub-repticiamente no discurso que devo pronunciar hoje, e nos que deverei pronunciar aqui, talvez durante anos. Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível (Foucault, 2014, p. 5-6).

A perspectiva entrevista no trecho foucaultiano sugere-nos não haver precisamente um lado, ou melhor, um alguém de quem o discurso possa emanar, uma vez que antes desse suposto alguém já havia uma voz. Esse suposto seria, portanto, apenas uma lacuna fadada ao desaparecimento, afinal, a escrita é “espaço onde o sujeito que escreve não pára [*sic*] de desaparecer” (Foucault, 2009, p. 268).

Quando essa figura autoral atinge esse *desaparecimento possível*, a literatura alcança seu fora porquanto o pensamento do fora habita o lado exterior da subjetividade. A experiência do fora, em Foucault (2009), pressupõe deixar de lado a subjetividade, o ser do homem, e ceder lugar ao *ser da linguagem*, abrindo espaço

para realizar-se a experiência literária, a qual está sempre em um constante fazer-se: “a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada” (Blanchot, 2013, p. 294).

A experiência literária transita em um contínuo, reinventando-se, porque transita nos limites e estes estão sempre sendo refeitos. Essa experiência acompanha tais mudanças, haja vista ter um caráter mutante. É importante destacar: diferente do que se possa entender, ao tratar do fora, não estamos fazendo referência a outro mundo paralelo ao nosso, ou algo no sentido metafísico, mas a este mundo “desdobrado em sua versão” (Levy, 2011, local. 42). O outro do mundo é nada menos que o mundo desdobrado.

Desdobrar-se implica desprender-se de certezas. A experiência do desdobramento traz à baila a contestação de muitas certezas. Esse é um dos legados, assim avaliamos, desse conceito: colocar em xeque as verdades, contestar ideias até então incontestáveis. Esse *desdobramento em si*, referente à fala advinda da loucura, avizinha-se ao que ocorre na palavra literária, a qual, para Blanchot (2011), constitui sua própria realidade. Ela se constrói a partir de si mesma sem ter o compromisso de representar a realidade de outrem.

Uma das *certezas* que passam a ser questionadas refere-se à interiorização, isto é, a literatura enquanto registro do “eu” escritor – será mesmo este “eu” proprietário do texto no papel? Certezas como essas tornam-se dissipadas e abre-se espaço para o pensar sobre a passagem do “eu” ao “ele”. A experiência do fora se mostra, mormente, por essa passagem. Tal movimento é denominado “neutro” e corresponde ao afastamento de si durante o ato da escrita. É nessa migração de sair de si que se alcança a experiência do fora.

Para Levy (2011, local. 42), “O fora é exatamente esse outro de todos os mundos que é revelado na literatura”. Isso ocorre, naturalmente, não apenas na literatura, mas em qualquer manifestação discursiva, porém, tendo em vista que esta expressão artística é o objeto de interesse para o presente estudo, tomamos a consideração da estudiosa acima mencionada como norte. Assim, a literatura não é precisamente explicação do mundo, mas constitui-se enquanto possibilidade de experienciar o outro do mundo. Ela é o mundo da errância, da terceira margem, do neutro. A literatura é fundamentalmente errante.

Esse neutro, ambientado à literatura, remete ao impossível, ao repleto de

silêncio. O neutro é esse outro, o errante. Escrita que transita na errância é aquela livre de toda interioridade, logo, a que se passa no fora. Portanto, o *ele* que está na base da experiência literária é esse outro, nada tem de pessoal.

O neutro, enquanto terceira margem, causador de estranheza, também pode ser associado a um conhecido conceito discutido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997a): anômalo. Não se trata, necessariamente, de algo anormal, como o termo pode sugerir, mas “designa o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta da desterritorialização” (Deleuze; Guattari, 1997a, p. 25-26). O anômalo, no âmbito aqui comentado, refere-se à linguagem distinta, curiosa e destoante. A linguagem desterritorializada destaca-se pela sua excepcionalidade dentro de uma multiplicidade. Tal anomalia reverbera na construção de linhas de fuga, construindo o seu devir, sua singularidade. Desse modo, a linguagem anômala se mostra por si mesma, sem precisar se explicar.

O fora da literatura é a errância. É “esse fora, essa errância, que faz da linguagem literária uma não-linguagem, do sujeito um não-sujeito” (Levy, 2011, local. 61-62). No neutro, as palavras transitam livremente. Para ocorrer a potência da literatura, é preciso a impessoalidade instaurar-se e assim o ser da linguagem desponta. Segundo Tatiana Levy (2011, local. 103), ao tratar do fora,

Nota-se que, nas grandes obras da literatura moderna, a questão não é mais a de decifrar o segredo escondido por trás da linguagem. O segredo é a própria linguagem e não o que ela esconde — pois ela nada esconde. Promover encontros ao acaso, deixar fluírem as palavras livremente, eis o que sucede quando a literatura alcança a experiência do fora.

É importante ressaltar o distanciamento atribuído à palavra “experiência” quando se trata de “experiência literária”. É uma experiência sem subjetividade, sem personalidade envolvida. Uma experiência independente do sujeito que fala; sem um ‘eu’. É quando a linguagem fala por si mesma, não importando, portanto, o que o autor quis dizer.

Ao referir-se a essa mesma linguagem literária, Foucault (2014, p. 21) a caracteriza como sendo composta por discursos que “são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer”. Pensamento defendido também por Levy (2011, local. 58) para quem “A palavra literária carrega em si um porvir, um ‘ainda não’, marca de sua impossibilidade”. É como um livro ainda por fazer-se, é *o livro por vir*.

A linguagem literária não é fixa, haja vista ser marcada pela errância e

habita, portanto, um espaço onde nada oferece estabilidade. Tal espaço é a escrita, daí a comparação de Blanchot (2013) entre o espaço literário e o deserto. Nesse espaço, que não tem sentido de lugar, a escrita é movediça, aludindo ao termo mencionado há pouco, *nômade*, trabalhado por Deleuze e Guattari (1997b). Para estes, o espaço liso é irregular pela ausência de fronteiras. Desse modo, o liso volta-se para uma exterioridade, assim como a literatura aponta para seu fora. Em seu devir, a literatura escapa de uma territorialidade estriada, correspondente ao sedentarismo e habita no espaço liso.

Ao tratar dos dois termos, os filósofos afirmam: “O espaço liso e o espaço estriado – o espaço nômade e o espaço sedentário [...] não são da mesma natureza” (Deleuze; Guattari, 1997b, p. 179). O espaço estriado é fechado, impedindo a realização do desejo porque não permite o fluxo das intensidades. Há, portanto, uma relação de oposição entre esses dois espaços, daí considerarmos que a literatura transita pelo espaço liso, pois neste habita o nômade, o transgressor. O discurso literário se situa além na linguagem, provando que esta desliza em um local inseguro.

É um discurso que se comporta como rizoma, termo tomado de empréstimo da botânica e trabalhado por Deleuze e Guattari (2011). Ambientando o vocábulo ao contexto da linguagem em estudo, consideramos a grama semelhante à língua, fazendo desta um rizoma. Diferentemente de outros vegetais, o rizoma cresce em sentido horizontal, ficando defeituoso.

Para esses filósofos, o rizoma é transgressor em relação ao pensamento linear por se espalhar por múltiplas direções indefinidas. Ele se abre, esparramando-se por vários caminhos pelas suas *linhas de fuga* – termo trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra *Mil Platôs*, referindo-se aos desvios feitos pelo rizoma para escapar da linearidade. Essas linhas são cheias de desvios, jamais retas, por isso o rizoma é a via de escape.

Ainda ambientados à noção de deserto, citada acima, o nômade se opõe à estabilidade, portanto, a tudo que enraíza e se fixa. Ele habita o deserto porque ele é a errância e nesse espaço se pode errar. O deserto poderia ser entendido como lugar, porém ele rejeita a fixação, palavra, no imaginário corriqueiro, comumente associada à ideia de lugar, de estabilidade. Desse modo, não seria possível o deserto ser definido como lugar. Podemos entender deserto como um não-lugar.

Nesse deserto, ou terceira margem, é onde se pode realizar a experiência

do fora, promovida pela literatura e voltada para o mais superficial. Lembremos Peter Pál Pelbart (1989, p. 143), para quem “o mais profundo é a pele”, referindo-se à noção de sentido. Para o estudioso, uma vez produzido, o sentido das coisas não deve ser buscado na profundidade destas.

Trata-se de uma película prestes a arrebentar. Essa percepção lembra a ideia de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) a respeito da noção de Corpo sem Órgãos, o CsO. A matéria criada pela literatura é semelhante à de um corpo, mas não um corpo padrão, anatomicamente preenchido, e sim de um corpo sem órgãos, “formado apenas por pele, sem interior, sem *organização*” (Levy, 2011, local. 71).

O CsO, assim como a literatura, é paradoxal e transita no limite: é inapreensível, não sendo possível chegar a ele. “Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 12). Ele é experimentação e não compreensão.

Tais comentários sustentam, portanto, a conclusão de nossa análise: a literatura pode ser entendida na perspectiva de um CsO, haja vista ser oca, anômala e não permitir-se ser reduzida a um encaixe de padrões. Ela é também contraditória, mesmo porque não tem o compromisso de promover discursos lógicos e coerentes. Literatura não é isso, nem aquilo. Ela simplesmente é. *A estranha*.

2.3 Literatura e transgressão

Por ser a literatura uma escrita do fora, ela suscita questionamentos sobre valores formados, pondo em dúvida velhas certezas e realizando transgressão. Sobre a literatura, podemos dizer: trata-se de “um espaço de transgressão em que tudo o que é fixo se torna móvel, em que as verdades são abaladas, em que as dicotomias e contradições desaparecem” (Levy, 2011, local. 148).

No ensaio *Prefácio à transgressão*, publicado na revista *Critique*, Foucault (2009) diz que Georges Bataille pretendeu, por meio de sua linguagem fragmentária, criar uma heterologia, uma ciência da transgressão aos limites. Em sua literatura, esse escritor promove uma experiência única, com um limite, mas sempre tenta ultrapassá-lo. Ele proporciona outras experiências com a linguagem, as quais são chamadas de “experiência limite” (Foucault, 2002, p. 154), expressão presente no prefácio da primeira edição de *História da loucura na Idade Clássica*, presente na

coleção *Ditos & Escritos I*.

O uso transgressivo da linguagem pode aparecer em uma literatura preocupada em desenvolver novas experiências. Segundo o pesquisador Marco Antonio Alves (2014), a literatura seria uma forma de pensamento que joga com a linguagem, proporcionando experiências de pensamento radicais, daí justifica-se o interesse de Foucault pela literatura.

Um dos nomes mais emblemáticos para falar sobre transgressão é Roland Barthes. Subversivo como foi, ele próprio se define como “an-arquista” (Barthes, 2004, p. 24). O “mestre do saber com sabor”, como bem diz o prefácio de *O rumor da língua*, interessava-se pelo uso incomum da linguagem, pela escrita transgressiva, fugitiva da normalização; a linguagem que faz as palavras saírem de um lugar-comum. É a linguagem enquanto “faina incessante” (Barthes, 2004, p. 23), defesa comum também a Deleuze (1997), filósofo que traz significativas contribuições à literatura em sua obra e para quem a literatura situa-se num incessante fazer-se, ela nunca se esgota.

Para ilustrar essas considerações acerca de transgressão na literatura, trazemos à cena uma citação do romance lygiano para compreendermos melhor como tal característica se manifesta no texto: “[...] as palavras se desgarravam sem nenhum controle, livres. E era bom vê-las assim em pleno voo, nunca o gesto nefando de prendê-las pelas asas e espetá-las como se espeta borboleta” (Telles, 1998, p. 78). Nessa passagem, Raíza, em meio a uma crise de embriaguez, não tem controle sobre o que está dizendo a outra pessoa, daí comenta sobre a liberdade da qual são dotadas as palavras, não se permitindo serem apreendidas e controladas. São donas de si e nos controlam.

O excerto lygiano não deixa de ser mais uma das tantas reflexões metaliterárias feitas ao longo de *Verão no aquário*. E nos diz bem a respeito desse caráter subversivo da escrita literária. Para este estudo, defendemos que a escrita é transgressora no sentido de ser essa *incessante*, nunca cansa de reelaborar-se e de construir sentidos para si. Ela não cessa, nem termina.

Se fosse pensada uma definição de literatura para Barthes, esta seria: escrita que transgride os usos normativos da língua, dando “sabor” às palavras. Sendo a língua fascista, como ele defendeu, estudá-la é analisar as relações de poder dos sistemas circundantes ditadores de padrões dentro de uma sociedade.

Em texto publicado pela revista *Cult*, em 2020, sob autoria de Paulo

Procopio Ferraz, o estudioso cita o livro *Mitologias*, de Barthes, observando que este preocupa-se em analisar como um determinado tipo de poder age no meio social. Ele notou que em diversos textos da esfera social há sempre uma tentativa de induzir as pessoas à disciplina, demarcando limites proibidos a elas de ultrapassarem.

O fascismo não faz calar, ele obriga a dizer. Na concepção de Paulo Procopio (2020), Barthes considera a língua fascista no sentido de que ela impõe determinadas relações em seu funcionamento. A subversão a essa imposição seria a literatura. Mas em que medida a língua é fascista e nos obriga a dizer algo? Seria possível fugir, ou resistir, a esse fascismo? Para Barthes (2004), somente fora do poder da linguagem, mas esse “fora” não existe, tendo em vista que a linguagem é um lugar fechado, restando assim a possibilidade de trapacear a língua.

A literatura surge como forma de tentar romper com os sistemas. Ela desautomatiza a linguagem, usando-a de modo diferente, como se fosse uma linha de fuga dos sistemas de poder. Para Barthes (2004), a liberdade pode existir somente fora da língua. Esta, porém, é *sem exterior*, fechada, e, desse modo, para sair dela é preciso o sujeito “trapacear com a língua” (Barthes, 2004, p. 16), colocando-a fora do poder, o que só é possível pela via da literatura.

Foucault (2000) também arrola sobre transgressão em sua conferência *Linguagem e literatura*, afirmando ser esse último termo de complexa conceituação. Para o autor, a resposta à indagação *O que é literatura?* encontra-se nela própria: ela, a literatura, estaria situada no terceiro vértice de um triângulo formado pelas relações entre obra e linguagem, como se residisse nesse entremeio.

No tocante à transgressão, o pensador considera a obra literária somente quando é posta no papel vazio. Depois, as palavras deixam de ser literatura, pois transgridem no sentido de decepcionar a essência desta. A literatura não mais estará ali, após o início da obra por constituir-se enquanto eterna ausência.

No entanto, toda palavra posta no papel em branco aponta sinais indicando que aquilo se trata de literatura, isso porque as palavras postas na obra não existem nela como existem no cotidiano. A esses sinais, Barthes (2004) chama *escritura*, termo para o qual não fazemos indicação de obra específica, já que o estudioso francês assim se refere à literatura em toda a sua obra. Essas palavras apenas anunciam a chegada da literatura. Mas ela não chega. Concluída a escrita, o que encontrará não pode ser considerado literatura, e sim seu simulacro.

2.3.1 *Literatura e loucura*

Ao fazermos referência aos léxicos *loucura* e *literatura*, relacionando-os, é quase inevitável a lembrança de um nome: Michel Foucault. Citamos o pensador francês anteriormente, trazendo algumas de suas ponderações voltadas para nosso contexto de interesse. Embora tenhamos a compreensão de não ser possível pensá-lo com expectativas de trazer à cena novas descobertas, é inegável a contribuição deixada por ele para repensarmos nosso objeto, a literatura. Abordá-lo, portanto, é fazer uso de novas possibilidades interpretativas oferecidas por sua arqueologia.

A literatura ganha especial interesse nos estudos foucaultianos durante a década de 1960. Marco Antonio Alves (2014) aponta, por exemplo, duas contribuições deixadas por esses estudos no que diz respeito à literatura: primeiro, a problematização da literatura em sua essência e os pilares da crítica literária tradicional; e, segundo, o privilégio atribuído por Foucault à linguagem em seu funcionamento. Independente de qual escritor ele esteja falando, sempre foca nessa defesa de não voltar-se para aspectos pessoais a fim de desvendar os caminhos de uma obra, mas fazer essa busca nela mesma. Essa percepção justifica nosso interesse em trazê-lo como um dos principais teóricos ao presente tópico.

Neste ponto do estudo, buscamos levantar questões em torno das semelhanças existentes entre loucura e literatura, focando nas linguagens de ambas. O louco é visto enquanto sujeito impulsivo, inconstante e desprovido de razão, portanto, fadado ao silêncio, ao apagamento. Na linguagem da loucura habita o caos, suscitando estranheza e questionamentos.

O louco também transita em uma errância e se volta à sua própria linguagem, inclinada para o outro e esse é ele próprio. Uma leitura, ou *escuta*, geral de Foucault permite-nos perceber sua atração pela *literatura da recusa* – pelo menos em sua produção da década de 1960 – aquela que desrespeita as regras da linguagem e não a emprega simplesmente para dizer o comum. É uma literatura de enfrentamento aos limites impostos pela linguagem e que recusa a ordem.

A loucura é uma experiência limite porque extrapola os limites do considerado racional, o louco representa a imagem daquilo que atinge a desrazão. Ultrapassa os limites da linguagem. Entendemos que o interesse de Foucault em trazer a loucura para o campo da literatura é por ela também se constituir enquanto experiência transgressiva, ou possibilidade de ir além.

A Foucault, interessa a linguagem da loucura, esta “linguagem delirante” (Foucault, 1972, p. 260) em que razão e desrazão mantêm aproximações. Não há, nessa linguagem, construção sintática desenvolvida; há apenas palavras balbuciantes, soltas, pronunciadas ao acaso, mas que nada dizem. É nelas onde ecoa o vazio.

As palavras do louco são “um murmúrio de fundo, o vazio, o vão, o nada, resíduo, rugas” (Pál Pelbart, 2009, p. 52). Elas são a *fala dos confins*, expressão que nomeia o artigo de Peter Pál Pelbart, aquele lugar remoto, distante; aquele lugar sem lugar. Tanto literatura quanto loucura correspondem à necessidade de um sem-nome, um anônimo, um terceiro, para falar sobre aquilo que não se fala e para, enfim, falarem suas verdades, ou suas “vontades de verdades” (Foucault, 2014, p. 18).

Nesse aspecto, literatura e loucura em muito se assemelham. A literatura, assim como a loucura, é desprovida de discurso institucionalizado, sendo ambas relegadas ao silêncio. Elas sinalizam para uma exterioridade e para sua inutilidade. “Desse ponto de vista, a escritura e a loucura estariam no mesmo plano, tendo em vista seu caráter não-circulatório, a inutilidade de sua função, o caráter de autorreferência que lhes é próprio” (Pál Pelbart, 2009, p. 52).

O estudo desenvolvido por Foucault (1972) sobre a loucura foi ambientado no contexto da sociedade ocidental e mostra que, por muito tempo, mais precisamente desde a Idade Média, o sujeito acometido pela loucura era segregado, colocado à parte, aquele cujo discurso era impedido de transitar livremente como os outros, isso porque esse discurso poderia ser ignorado, rejeitado, ou mesmo revelar uma verdade. Era por meio do discurso que se percebia a loucura do louco.

Esse discurso, entretanto, conforme já dissemos, era confinado ao silêncio, visto que a liberdade de proferir não é direito de todos; há uma ordem ditando as regras: “[...] ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (Foucault, 2014, p. 37), isso porque as regiões dos discursos não são abertas a todos; delas, é excluído, por exemplo, o louco.

Foucault (2014) se refere à razão e à loucura ao lembrar que, desde o período medieval, o louco é impedido de transitar como os demais, haja vista ao seu discurso não se dar importância nem credibilidade, conforme citação: “Era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o lugar onde se

exercia a separação; mas não eram nunca recolhidas nem escutadas” (Foucault, 2014, p. 11). A transgressão desliza no campo da desrazão, vocábulo empregado com recorrência em tópico anterior referindo-se à linguagem literária. Esse termo é bastante caro ao francês, uma vez que aparece de modo frequente em seus escritos. Foucault (2014) nota, tanto na loucura quanto na literatura, sinais de transgressão, daí seu interesse em tratar de ambas.

Por séculos, a loucura representou o rosto da transgressão. No imaginário social, a imagem do louco é associada ao diferente, ao sujeito violador das normas ditadas pelo sistema dominante. Eis o motivo pelo qual, possivelmente, os loucos eram transportados de uma cidade para outra em naus, deslizando pelas águas, durante o Renascimento, como forma de *limpar* as cidades da presença dos insanos.

Em seu estudo, Foucault (1972, p. 13) aponta esse período como marcado pelo surgimento da Nau dos Loucos, “estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos”. A nau mais conhecida foi a *Narrenschiff* e, segundo o estudioso francês, comprova a existência real desses barcos que trasladavam pessoas insanas de uma cidade para outra.

Figura 1 – A nau dos loucos



Fonte: Hieronymus Bosch (1495, Museu do Louvre).

Todo o movimento provocado por essas embarcações suscitou o imaginário artístico da época e várias obras foram criadas, não simplesmente para representar esse cenário da loucura, mas também como forma de crítica a figuras

importantes. O quadro acima trata-se de uma das obras artísticas mais emblemáticas do período. Conforme podemos observar na tela de Bosch, há personagens da igreja católica liderando a tripulação de uma nau em que ocorrem práticas libertinas, consideradas inadequadas à sua posição social, como devassidão, prática de jogo e abuso de álcool, por exemplo.

A imagem de saída dos loucos em uma nau para retirá-los do convívio social, prática comum nas cidades durante o Renascimento, ilustra a situação do louco, dando a ideia de um rito de passagem para outro mundo. Essa situação se aproxima de uma experiência transgressora da literatura, isso porque, nesta, há algo de limiar; quando se está trabalhando a linguagem, estamos diante do limite daquilo que pode ser dito, ou seja, obedece a uma ordem, portanto, é racional.

Em oposição a essa linguagem racional, há um *murmúrio*, chamado por Foucault (2002, p. 158) de “murmúrio de insetos sombrios”. Trata-se de um barulho vindo de fora, como se fosse outras possibilidades de dizer a mesma coisa. É chamado assim porque não é algo articulado, logicamente organizado, por isso é só um murmúrio e fica ali zunindo coisas sem sentido, incompreensíveis. É como se a linguagem da loucura contivesse esse murmúrio, pois se trata de algo sem sentido, que não consegue ser dito e está aquém da linguagem; são palavras proferidas sem nada dizerem, apenas murmuram.

A loucura, então, seria configurada enquanto *ausência de obra*, significando dizer que a linguagem dessa loucura não se organiza de modo lógico e ordenado, é só um murmúrio. A obra abriga o sentido, sendo, portanto, uma unidade semântica. Desse modo, o sujeito louco não produz obra, uma vez que não há sentido (do ponto de vista racional) em sua fala e, por isso nada se assemelha a tal.

O filósofo francês aponta Freud como o divisor de águas no surgimento da conotação que revestiu a loucura na sociedade ocidental. Esta passou a ser uma não-linguagem, ou uma linguagem dupla, aquela que se dá por uma fala, mas nada diz, marcando assim um desdobramento na ausência de obra.

Loucura é de onde emana uma *linguagem esotérica*, obscura, sendo, portanto, impossibilidade para uma obra se constituir, havendo, assim, ausência de obra, relação da linguagem literária com o seu fora. A loucura aponta o lugar de onde vem a obra, “o lugar de onde ela não cessa de estar ausente” (Foucault, 2002, p. 219). É nesse lugar onde elas, obra e loucura, tornam-se possíveis e se excluem. Nesse lugar, há excessos que terminam em si mesmos. Depois de Freud, conforme

considera Foucault (2002) no mesmo texto, o ser da literatura passou a habitar o mesmo lugar da “experiência da loucura” — expressão que aparece no prefácio da 1ª edição de *História da loucura na Idade Clássica/Histoire de la folie à l'âge classique*, de Michel Foucault (2002, p. 155), em *Ditos & Escritos I*.

Ao escrever, o escritor realiza esse tipo de transgressão, fundindo linguagem e loucura. Não à toa, Foucault (2000) aponta nomes como Russerl, Artoud, Nietzsche, Sade — inclusive cita Sade como o primeiro a promover, no XVIII, a escrita da transgressão — considerando-os melhores exemplos dessa experiência transgressiva.

É importante destacar o seguinte: não é que a loucura acometida por tais escritores justifique suas escritas inusitadas. O intuito das considerações do estudioso francês — e também o foco deste ponto do trabalho — é perceber o resultado alcançado quando há uma relação entre as experiências da loucura e da linguagem. Ao fazerem isso, esses escritores murmuram e levantam problematizações em torno das suas obras, promovendo um apagamento do sujeito autoral e, dessa maneira, a linguagem brota, falando de si. Não há um sujeito controlador dizendo aquelas palavras: a linguagem ganha autonomia e assim a transgressão se realiza.

Examinemos a seguinte passagem retirada do romance Iygiano (1998, p. 46-47): “Quando não lhe faziam a vontade, zangava-se e zangado tinha a beleza de um cavalo selvagem, a franja espessa caindo-lhe na testa curta, as narinas acesas, Fabrízio, vamos ter um filho? Ele concordava, ótimo, ótimo”. Aqui, o discurso da protagonista, Raíza, é todo entrecortado por suas próprias interrupções — de fala, de pensamento... Em conversa com Fernando, comenta sobre Fabrízio, reproduzindo falas deste; em seguida, a narração migra do dizer para seu pensamento, depois lembra-se da prima Marfa e reproduz seu discurso a respeito de Fabrízio. Por fim, retoma a narração, direcionando-se a Fernando acerca de Fabrízio.

Já em *Fazes-me falta*, temos os seguintes trechos: “— Os homens-que-lá-bem-no-fundo são um truque de ilusionismo [...]” (Pedrosa, 2003, p. 49); e o outro: “[...] a droga é um crime gerado pela Sociedade, pelo que Todos-Nós-Somos-Responsáveis-Amen” (Pedrosa, 2003, p. 58). Em ambas as citações pedrosinas, há palavras unidas por hífen, formando expressões bastante incomuns para o leitor. É típico da escrita de Inês Pedrosa esse aventurar-se nas possibilidades de voos que

a escrita literária proporciona ao escritor. E ela aproveita isso muito bem ao fazer uso desses artifícios repletos de potencial inventivo, criando novas escritas.

Notamos, nos excertos, tanto de Telles quanto de Pedrosa, que suas escritas não têm, necessariamente, uma preocupação em se explicar. Ocorre, pelo menos parece-nos, um desgarramento das palavras permitido pelas escritoras para que exerçam sua transgressão. O resultado trazido é o inusitado, manifesto na sintaxe, na pontuação, nas palavras inventadas, em suma, em toda a conjuntura textual.

Vemos escritas libertas de um padrão clássico para o qual o texto deve seguir uma linearidade e ter seus elementos bem definidos. Narrador, espaço, tempo, entre outros elementos, não são bem delimitados nos romances em estudo, a começar pela própria linguagem que os traz até o leitor.

O significado das obras dessas autoras depende do funcionamento da linguagem nela mesma. Tal compreensão, portanto, não se encontra na sanidade ou insanidade de seu autor. Pela via do entendimento do jogo linguístico, seremos capazes de conferir um significado ao texto.

O murmúrio dos insetos, comentado por Foucault (2002), lembra-nos Franz Kafka, cuja produção foi, à análise de Deleuze e Guattari (2017), rizomática. A arte organizada não pareceu ser interesse de Kafka, a exemplo da camundonga Josefina, personagem de *Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos*. Seu canto é de impossível compreensão, ou melhor, ela não canta, apenas assobia, ou murmura.

Outro exemplo kafkiano, e também citado pelos estudiosos, é Gregor Samsa, de *A metamorfose*. Nessa narrativa, semelhante à da camundonga, há a presença do som, “como pio que arrasta a voz de Gregor e embaralha a ressonância das palavras” (Deleuze; Guattari, 2017, p. 14). Esse pio, ou ruído, ou murmúrio, é comentado ainda por Foucault (2009, p. 52), para quem

Escrever, hoje, está infinitamente próximo de sua origem. Isto é, desse ruído inquietante que no fundo da linguagem anuncia, logo que se abre um pouco o ouvido, aquilo contra o que se resguarda e ao mesmo tempo a quem nos endereçamos. Como o inseto de Kafka, a linguagem escuta agora no fundo da sua toca esse ruído inevitável e crescente.

O interesse do escritor tcheco seria, então, em uma arte desterritorializada. Uma arte que liberte e possibilite linhas de fuga em relação à

existência cotidiana e possa cantar esse “murmúrio sem fim” (Foucault, 2009, p. 53) chamado literatura.

A loucura, em certo sentido, pode ser compreendida como linha de fuga, mas é importante que uma consideração seja feita: há uma diferença entre a loucura e a literatura – ambas se assemelham, porém esta não é uma experiência tão trágica e negativa como aquela; a loucura é a completa falta de sentido, já a literatura, não. Esta transita para o fora, em um limiar, ficando no entre-lugar, ou na *borda* (Deleuze; Guattari, 1997a, p. 22). Ela não é, de todo, sem sentido como a loucura real.

Outro adendo necessário de ser feito refere-se à concepção de estudo da literatura em sua essência. Para Foucault (2009), essa noção passou a existir somente quando se deixou de atribuir importância central à figura do crítico, aquele que falava sobre ela. O papel do crítico é olhar o funcionamento da linguagem para compreender a obra e não tentar buscar fora dela, nas intenções do autor, por exemplo, algo para explicá-la. O autor pontua que a criação de arquivos, ocorrida no século XIX, contribuiu para a crítica se valer de documentos em seu *modus operandi* na análise de obras literárias.

Porém, em meio a esse tradicional hábito de estudar literatura via arquivos, Foucault (2009) cita um nome que foge à regra: Richard, a respeito da obra de Mallarmé. No texto de apresentação da coleção *Ditos & Escritos III*, Manoel Barros da Motta (2009, local. 19), organizador do material, afirma: “Em Richard, Foucault vê uma nova dimensão da crítica literária, e que ele opõe ao ‘Eu’ literário e à subjetividade psicológica, designando-o como sujeito falante”.

Em *O Mallarmé de J.-P. Richard*, Foucault (2009) se ocupa em delinear o método analítico de Richard, não sem destacar os motivos das críticas a este, mas reconhecendo que ele não se limita a meros biografismos, registros dos processos de escrita e demais arquivos tradicionalmente usados para justificar e explicar as obras literárias.

Para Marco Antonio Alves (2014), Foucault privilegia esse método por entender que a literatura precisa ser estudada em si mesma. Embora após a década de 1960 ele pareça perder o interesse pelo assunto – alguns conceitos desaparecem em Foucault depois desse período, como o pensamento do fora, o ser da linguagem, dentre outras questões ambientadas nas experiências de linguagem ocorridas no interior da literatura – são bastante significativas suas contribuições aos estudos

literários.

Michel Foucault e os vários outros aqui citados corroboram com a seguinte ideia: na literatura que fala de si e por si reside o silêncio, pensado fora do lugar-comum, pois o silêncio não é mera ausência de ruídos. Trata-se de silêncio no sentido de limitação por não poder dizer tudo.

Com base nas considerações teóricas feitas até o momento, esclarecemos: as obras literárias escolhidas para o estudo em tela são uma tentativa de se chegar a uma discussão sobre aquilo que não pode ser dito – em suma e propositalmente paradoxal (ou não), dizer o indizível. Tentar dizer, ou explicar a morte, é caminhar para uma inutilidade, haja vista que a linguagem será sempre escassa para apreender todos os mistérios em torno desse acontecimento, temática principal de ambos os romances.

Traremos ao próximo capítulo considerações sobre a morte, tratando-a, a princípio, com base em seu aspecto mais humano, enquanto demarcação da finitude de todo ser vivo; depois, da morte ambientada à literatura. Os romances em questão compõem uma literatura voltada para si que levanta questionamentos sobre a linguagem. Essa literatura questiona, mas não traz respostas precisas, não norteia nem dá certezas e nem clarifica. Em suma, fala *dela para ela*.

3 CAPÍTULO 2 — MORTE E ESCRITA

No capítulo anterior, dentre os pontos elencados, debatemos a loucura enquanto experiência-limite no terreno da linguagem literária. Neste, trataremos de outra experiência, também configurada enquanto limite, assim como a literatura: a morte, mas voltando-nos para esta na perspectiva da arte, mais precisamente da arte literária, levantando considerações a respeito de possíveis pontos que aproximam ambas. Entretanto, antes de chegar a essa discussão, ponto de interesse precípua do estudo, faz-se necessário pensarmos a respeito de questões que gravitam em torno de nossa finitude humana, sobre para onde vamos após esse fim, o temor provocado pelas reflexões acerca da certeza de nossa morte, afinal, tudo isso está indissociável da linguagem do homem.

Para Walter Benjamin (1994), tratando do desaparecimento da arte de narrar na Modernidade, a partir desse período a morte deixou de ser associada à ideia de eternidade. Assim como a arte de narrar e compartilhar experiências, a autoridade que a morte tinha há alguns séculos também está se extinguindo. Havia, outrora, uma espetacularização da morte. Em torno de quem estava prestes a morrer, ficavam pessoas atentas a ouvir suas últimas palavras e isso conferia a este autoridade:

Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo [...]. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos (Benjamin, 1994, p. 207).

O narrador, ou contador de histórias, retirava sua autoridade da morte. Ela conferia-lhe a supremacia da narração, logo, a partir dela ele adquiria atenção e escuta dos demais. Já hoje o que se tem é uma espécie de ocultação, haja vista a morte estar se distanciando cada vez mais, não apenas do espaço doméstico e familiar, mas do cotidiano moderno. Aquele que está à beira da morte reserva-se – ou é reservado – ao confinamento, distanciando-se dos vivos.

Benjamin (1994) tenta provar que no cerne da narrativa reside a autoridade do moribundo, estabelecendo, portanto, a relação existente entre literatura e morte. Evidentemente, esta relação não se encerra aí, como

mostraremos ao longo deste capítulo.

3.1 A morte enquanto perda

A morte é um tema corriqueiro que faz parte da vida humana. Mas, embora seja, do ponto de vista biológico, um acontecimento natural a todo ser vivo, é, ou foi, para muitas sociedades, em diferentes épocas, considerada um tabu. Comum, mas não deixa de ser motivo de estranhamento, ou mesmo pavor: “O medo de morrer é universal e atinge todos os seres humanos” (Kovács, 1992, p. 14), provando assim que a morte não é íntima a ponto de ser encarada de forma tranquila, pelo menos não para muitos.

Pensar a morte é pensar uma ideia vazia, cujo conteúdo não se pode explorar; não há o que dizer sobre. Para Edgar Morin (1988), todos, inclusive pessoas arcaicas, escravas, pensavam na morte com horror. Tal repulsa reside na mente humana, ocupando o espaço corriqueiro da vida. Esse estudioso traz um histórico de como a morte, mais precisamente os rituais de sepultamento, era tratada em sociedades arcaicas. O homem de Neandertal, por exemplo, ao contrário do que se costuma pensar em relação a certa brutalidade instintiva, era dotado de emotividade, isso pode ser percebido pelo modo como tratava seus mortos em rituais de sepultamento.

Para o mesmo pensador, não houve sociedades arcaicas que deixassem seus mortos sem fazer um ritual de despedida. Desse modo, os mortos foram, e são, alvo de práticas respeitantes; o ato do sepultamento, seja o corpo enterrado, queimado, lançado ao mar, ou qual for, demonstra tratar-se de um momento dedicado a alguém especial. São as “pompas da morte” (Morin, 1988, p. 27) para reverenciar a memória de quem partiu.

Acontecimento comum e previsível, a morte possui um arcabouço de ritos. Mas o homem sempre almejou a imortalidade, buscando formas diversas de vencer a morte, como bem atesta Maria Júlia Kovács (1992, p. 28) ao afirmar que

Todas as culturas personificam a morte de forma diferente, e elaboram variadas magias contra a sua intrusão. Combatemos a morte com a nossa linguagem, com amuletos e talismãs, transcrevemos nossos sinais e símbolos em diversos materiais, juntamo-nos em cerimônias formais para romper as suas redes.

Sendo o funéreo parte de nossa existência, a morte não nos é uma opção. Embora certa e inevitável, vivemos com a tendência de não lembrar dela, relegando-a ao silêncio. Quase nunca pensamos em nossa morte, como confirmam Daniela Rothschild e Ruffin Calazans (*in* Kovács, 1992, p. 144): “Vivemos sempre a morte como a morte do outro. Os outros morrem e eu ainda não. A minha morte, eu penso amanhã. Nós nos esquivamos da possibilidade da singularização da morte.”

Norbert Elias (2001) corrobora desse pensamento de fuga que temos em relação à morte. Mas, para o pensador, a morte não se resume ao momento agonizante de transição do corpo vivo para o corpo frio. Uma pessoa não se torna um morto isolado somente nessa hora porque a morte pode começar em tempos anteriores a isso. O envelhecimento, por exemplo, pode trazer consigo um isolamento e uma mudança nas relações interpessoais, que costumam esfriar.

Do ponto de vista metafórico, o esfriamento, a morte, as doenças, a separação, a solidão, tudo isso antecede a morte da matéria, como se fosse precedida por um *estar a morrer* em razão da decadência que aquele corpo vivo começa a enfrentar. O moribundo é, naturalmente, fadado à solidão, porém, nas sociedades modernas, esse isolamento tem se tornado ainda mais atenuado com a terceirização de serviços, como a preparação do morto e de seu sepultamento, por exemplo.

Essa postura de ignorar a morte contribui para potencializar o abalo gerado pela surpresa da sua chegada, acometendo uma pessoa próxima, visto que, quando morre alguém querido, “Enterramos com ele todas as nossas esperanças, ambições, alegrias, ficamos inconsoláveis e nos recusamos a substituir aquele que perdemos” (Freud, 2010, p. 231-232). É como se a morte do outro levasse consigo não apenas esse outro querido, mas também um pouco de nós. Para aquele que perde um ente, há o desejo de manter-se preso a este, apresentando incapacidade de desejar “novo objeto de amor”, como diz Freud (2010, p. 173).

Para contextualizar essas reflexões freudianas ao *corpus*, averiguemos o trecho:

E eis-me preso à memória escura dos teus olhos, dos teus passos saltitantes, da tua alegria convicta que a partir de certa altura começou a açucarar demasiado a minha vida. Não consigo concentrar-me. Passo os dias com os olhos sobre as letras dos livros que tenho de ler e não consigo entrar neles (Pedrosa, 2003, p. 50).

Nessa citação de *Fazes-me falta*, o personagem enlutado descreve o *açucarado*, isto é, o bem que a mulher lhe fez em vida. E toda essa alegria, insistentemente recuperada pela sua memória, agora tem se tornado um obstáculo para concentração em outros prazeres da vida. Sua visão para enxergar outras possibilidades de alegria ficou turva diante da imensa saudade da mulher, daí sua falta de desejo em encontrar *novo objeto de amor*, esse algo, ou alguém, que possa adoçar novamente os seus dias.

Quanto mais afetuosa for a intimidade com o falecido, maior é a dor da perda. O horror à morte, portanto, não seria, necessariamente, à morte em si, mas da morte de si e/ou de alguém íntimo, cuja individualidade foi conhecida.

3.2 O funéreo e o espaço literário

A morte dá sentido à existência, haja vista ser a comprovação da mortalidade dos vivos, portanto, de sua finitude. É exatamente esse reconhecer-se finito que diferencia o humano dos demais seres vivos. Nesse viés, a morte dá, a nós humanos, a possibilidade de pensarmos sobre nossas fragilidades e sobre a certeza da efemeridade da vida.

Ambientando essas ideias ao objeto de estudo, cabe questionar: há, porém, possibilidade de haver morte na literatura? Um nome de relevância, já apresentado no primeiro capítulo, é Maurice Blanchot. Uma leitura de parte dos escritos do estudioso francês nos mostra que, em sua concepção, a morte aparece sempre como fundamento da linguagem. Ela é, paralelamente, presença e ausência.

Não há, entretanto, possibilidade de haver morte na literatura porque morte representa finitude, e isso é característica do humano. Ao defender essa prerrogativa de impossibilidade da morte na literatura, Blanchot (2011) pretende destacar que o texto literário é marcado por seu caráter inumano, logo, impossível de morrer.

O conhecimento sobre a morte não nos é possibilitado, pois aquilo que buscamos, isto é, entender a morte, escapa-nos a qualquer chance de ser entendido. É viável, porém, estabelecermos vários pontos de encontro entre a literatura e a morte a partir do referido pensador, entre eles: o tema da morte reside numa incompletude, assim como a linguagem. Sobre ambas, as coisas não podem

ser ditas com clareza; há um caráter contínuo entre morte e linguagem, que nunca cessa, havendo um devir – ideia também percebida em Heidegger (2003), como veremos adiante. A morte, assim como a arte, “é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder. A arte é senhora do momento supremo, é senhora suprema” (Blanchot, 1987, p. 87).

Acerca dessa relação entre morte e arte, em *A morte possível*, Blanchot (1987) tece comentários sobre o Diário (julho de 1922) de Kafka, afirmando que o escritor tcheco considera haver profundidade nessa relação. Tanto uma quanto a outra são o extremo no sentido de habitarem o espaço da soberania. Outro ponto em comum desse parentesco entre arte e morte é percebido quando Blanchot (1987) sugere que a arte reivindica uma espécie de jogo com a morte e sobre nenhuma é possível ter-se controle.

A morte pode ser conceituada como “o descontentamento da vida, a exclusão da alegria de viver, essa felicidade que cumpre desejar e amar acima de tudo” (Blanchot, 1987, p. 89). Para o pensador, a morte é que pode conferir ao homem um halo de superioridade e não a vida; após a morte, o homem se torna ser e só assim ele constrói com ela um vínculo, tornando-se senhor de sua mortalidade e de sua verdade.

Mas, no caso da morte voluntária, o suicídio, há uma particularidade. Blanchot (1987) considera haver uma relação paradoxal entre o (não)ser ainda vivo e o (não)ser após seu suicídio. Ao morrer, ele passa a “ser”, e triunfa sobre a morte, conferindo a si o direito de decidir sobre ela, já que a morte involuntária pega o sujeito de surpresa, tirando-lhe essa liberdade. Ao decidir, o sujeito torna-se o criador do seu (não)ser. Porém, o próprio estudioso reconhece: querer dominar ou “ultrapassar” a morte é ilusão.

Convivemos com a morte o tempo todo, isso porque ela não existe somente no momento em que nos arrebatada; somos seus contemporâneos. A apreensão de seu mistério não nos é permitida, mas ambas, vida e morte, parecem estar concatenadas. Ao falar de uma, evocamos a outra. E esse mistério, na escritura, corresponde ao poema, a cujo entendimento nem mesmo o poeta tem acesso, ou, caso o faça, estará fadado a desaparecer.

E quando esse mistério da morte rouba do indivíduo seu objeto de amor, tirando-o do eixo por intermédio da perda de alguém próximo? A escritura poderia servir-lhe de refúgio na tentativa de se reencontrar? Em torno dessas meditações

gira o tópico seguinte, voltado especialmente ao sujeito acometido pelo luto, mas que tenta se reinventar na escrita.

3.3 A escritura sob a égide do luto

Perdas são inevitáveis, assim como a dor causada pelo luto, conceituado por Freud (2010, p. 171-172) como “[...] reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.” Não é possível haver substitutos para suprir a ausência das pessoas queridas, muito embora existam tentativas de substituição. Por isso, o mesmo estudioso cita a ficção literária como uma necessidade diante do sofrimento causado pelo luto, uma vez que nela é possível encontrar substitutos para as perdas da vida. No reino da ficção, podemos viver muitas vidas e morrer muitas mortes, inclusive junto com um personagem querido.

Fora da ficção, durante o luto, ocorre o distanciamento da realidade e do fluxo natural da vida. É salutar vivenciar essa fase até seu fim com a superação da perda. Freud (2010) compara o luto à melancolia afirmando ser o único aspecto diferenciador de ambos a perda da autoestima, ocorrida no estado de melancolia, uma vez que, no tocante ao restante – tristeza profunda, abatimento, perda de interesse pela vida – os dois se assemelham muito. Há, porém, uma grande diferença: o luto é visto, pelo mesmo estudioso, como uma fase normal e necessária de ser vivenciada, já a melancolia, não, pois esta pode estar mais voltada ao patológico.

Integrando as explicações sobre luto à escritura, questionamos: a perda de um ser querido poderia tornar-se um ponto de partida para a escrita? Este é um dos principais pontos norteadores do presente tópico, cujo nome de maior relevância a tratar do assunto – morte e escrita – é Roland Barthes, haja vista ter sido esse escritor alguém que dedicou parte de sua vida a tecer considerações acerca de suas experiências diante da morte – no caso, da própria mãe.

Não podemos falar em morte sem nos remeter à experiência do luto. No caso do estudioso francês em tela, acreditamos ter levantado essas discussões sobre seu estado de enlutado, e registrá-las, para nos fazer sair do lugar-comum, repensando o espaço do luto. Julgamos como muito barthesiana a ideia de querer

desconstruir certos conceitos prontos – como a morte e o luto, por exemplo – e entendidos pelo senso comum da forma simplória como este os entende. Talvez, para Barthes, a escritura seja uma forma de buscar outros espaços para (re)pensar o luto.

A experiência do luto vivenciado por ele chega até nós, especialmente, por meio do livro *Diário de luto* – a princípio, anotações feitas em fragmentos de papéis soltos que, posteriormente, foram reunidas e publicadas em livro. Sua mãe falece em 25 de outubro de 1977 e, um dia após, ele começa a escrever sobre sua experiência lutuosa nessas fichas datadas. Vemos, por intermédio desse livro, a destruição de certezas, percepção que chega até nós através de uma escrita lacunar e tecida a partir da junção de pedaços. Há, assim, uma escrita fragmentada, característica tipicamente barthesiana.

Logo na abertura do *Diário*, somos compelidos à estranheza do próprio autor diante das experiências primeiras que será obrigado a viver (viver?). Em *Diário de luto*, Roland Barthes (2011) reflete sobre a possibilidade de o enlutado ter morrido junto com seu ente querido; julga-se estar morto em vida em razão da profundidade de sua dor, a partir do primeiro dia após a morte da mãe: a primeira noite de núpcias é um acontecimento natural, “mas primeira noite de luto?”. Assim também o é diante da “Primeira manhã de domingo sem ela” (Barthes, 2011, p. 37).

Tais experiências, notadamente, soam estranhas a Barthes (2011) que, por via do luto, precisará passar por esses ritos iniciáticos em sua nova rotina, sem a presença materna e ainda suportando o peso da insistência do mundo em querer que o enlutado siga em frente, como ele insinua no livro em questão. Durante esse período de enfrentamento ao luto, ele desinteressa-se por trabalho e se questiona sobre possibilidades de sentido para sua vida.

Não grita seu luto, quer vivê-lo de modo particular e, paralelo a isso, ele busca pela escrita. Para além da simplista percepção de luto pela perda da mãe, notamos em Barthes íntimas relações entre esse estado de lida com a morte e o ato da escrita: “(Com vistas ao dia em que poderei enfim escrever) Enfim! Separado dessa escrita na qual eu punha a própria respiração, o retomar fôlego de meu pesar, por mil e uma importunações extenuantes, enfim [...]” (Barthes, 2011, p. 118).

Logo no prefácio, Nathalie Léger, organizadora do livro, diz: “O que aqui se lê não é um livro acabado pelo autor, mas a história de um livro por ele desejado, que contribui para a elaboração de sua obra e, como tal, a esclarece” (Léger, 2011,

p. 8). Não se escreve algo, deseja-se escrever. O desejo, a busca pela escrita em Barthes parece ser algo pulsante e incessante, há um “esforço obstinado para empreender um grande projeto de escrita” (Barthes, 2011, p. 196).

Diário de luto é, segundo constatamos, uma escrita de sofrimento. Acompanhemos: “A literatura é isto: não posso ler sem dor, sem sufocação de verdade, tudo o que Proust escreve em suas cartas sobre a doença, a coragem, a morte de sua mãe, seu desgosto etc.” (Barthes, 2011, p. 173). Independente de o *Diário* ser considerado literatura ou não, para referência principal deste tópico, os termos *Roland Barthes*, *literatura* e *sofrimento* estão indissociáveis. E é exatamente essa a sensação que temos quando estamos diante da leitura desse livro, como se estivéssemos sofrendo juntamente com o filho enlutado.

Para o francês, é preciso escrever sobre sua dor, embora, ao fazer isso, ele precise reviver o motivo causador do sofrimento: a partida eterna de sua mãe. Ainda assim, ele considera o arrastar dessa dor uma necessidade. Ao mesmo tempo que o fere, ela também conforta por aproximá-lo da sua falecida mãe. Examinemos um trecho do romance *Verão no aquário* em que é possível notarmos apego semelhante à dor durante o estado de luto vivido por Raíza:

[...] tudo era mais alegre do que o sótão. Mas era no sótão que eu queria ficar, sentada ao lado do meu pai que para lá subia quando ficava cheirando a hortelã, ao lado de tio Samuel que se refugiava com sua loucura entre os móveis imprestáveis e caixotes de livros nos quais os bichos cavavam galerias. Era ali o meu lugar (Telles, 1998, p. 11).

Ao perder o tio, Samuel, e o pai, de quem a personagem mais sente falta, Raíza prefere isolar-se de todas as companhias da casa onde mora. Gosta de passar longas horas no sótão, lugar mais habitado por seu pai, em vida. A jovem tem essa preferência, mesmo consciente de que esse espaço traz a ela menos alegria do que os demais cômodos da casa. Esse isolamento a deixa mais confortável e próxima daqueles mortos queridos.

Sobre esse apego à dor, notado tanto na personagem Iyigiana quanto em Barthes (2011), julgamos convenientes as considerações de Cid Ottoni Bylaardt *et al.* (2019), para quem o enlutado, especificamente Barthes, não aceita a ideia de um fim para o sofrimento causado pelo luto – palavra, aliás, que o pensador francês rejeita porque, segundo ele, é muito psicanalítica – o fim implicaria na perda do objeto querido e isso ele não quer. Nomear essa dor seria perder o objeto.

O luto, chamado por Morin (1988, p. 75) de instituição arcaica e universal, “exprime socialmente a inadaptação individual à morte, mas, ao mesmo tempo, é o processo social que tende a fazer cicatrizar a ferida dos indivíduos que sobrevivem”. A vivência do luto é, portanto, necessária. A rejeição, em Barthes, ao fim do seu sofrimento pelo luto, é compactuada pela escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2021), que, diante da morte do pai, escreve sobre seu período de luto. Ela não quer se permitir à não vivência daquela dor, pois seria como se não estivesse vivendo o luto em consideração à pessoa, no caso, seu amado pai.

Semelhante ao escritor francês, Adichie (2021) discorre sobre a necessidade de escrever seu luto. A escrita lhe vem como força, dando a ela a consciência de sua mortalidade. Pensar sobre o luto lhe traz essa urgência e esta é materializada na escrita. Para ela,

O luto é uma forma cruel de aprendizado. Você aprende como ele pode ser pouco suave, raivoso. Aprende como os pésames podem soar rasos. Aprende quanto do luto tem a ver com palavras, com a derrota das palavras e com a busca das palavras (Adichie, 2021, local. 9).

Notamos em sua escrita um entrelaçamento entre o luto e as palavras: a falta destas, ou o quão desnecessárias elas se tornam diante da dor porque é quando já não há mais o que dizer. Assim, restam somente as palavras vagas e esvaziadas de quem tenta consolar o enlutado.

A nigeriana (2021, local. 23) destaca o peso semântico carregado pelas palavras, especialmente durante um luto, e cita alguns exemplos: “falecimento”, “o falecimento do seu pai”, “ele descansou”, “nunca mais”, “ele foi para um lugar melhor”, entre outros dizeres, repetitivamente proferidos por terceiros durante o período de luto. Ela repensa sobre os múltiplos sentidos que tais expressões assumem. O intuito maior de quem as profere é, talvez, confortar, mas o desgaste das palavras soa esvaziado, haja vista que, embora o luto seja universalizado, para Morin (1988), conforme já mencionamos, há uma singularidade que aquele momento tem para o luto do outro, portanto, ao invés de confortar, todo esse léxico do luto aumenta a dor.

Como em Barthes (2011), em Adichie (2021), o luto traz a dissolução de antigas certezas que ela tinha. Antes de experienciar o luto, ela dizia aos enlutados: “Você certamente deve vivenciar seu luto, falar a respeito, encará-lo, atravessá-lo.

As certezas arrogantes de alguém que ainda não o conhece” (Adichie, 2021, local. 15). Depois de sentir o luto em sua essência, ela passa a entender o quão terrível ele é e assim suas certezas de antes se dissipam. Descobre não haver possibilidade de travessia, há somente um aprisionamento de pensamentos contra os quais ela luta para não se deixar vencer e se utiliza de palavras de negação como tentativa de recusa àquele acontecimento.

O impacto do luto é tão marcante que, no caso do escritor francês, ele escreve, além do livro *Diário de luto*, a *A câmara clara*, também tratando da morte da mãe. Inclusive, em *Diário de luto*, Barthes (2011) sugere uma referência ao segundo livro mencionado, afirmando ser considerado por ele uma integração da tristeza lutuosa à escrita. Ao referir-se aos cuidados para com a mãe durante seu período de doença e posterior morte, ele conta que enquanto cuidava dela nada faltava a ele. Após esse período, ele inicia seu difícil período de enfrentamento ao luto. Restava-lhe rever as fotos da mãe, porém isso não confortava sua dor: as fotos não traziam a imagem dela, apenas suas memórias, as quais não poderiam ser expressas.

Barthes (2011) tenta dar conta da seguinte contradição: a mãe, falecida, está distante dele e, paradoxalmente, em fotografias, diante de seus olhos. A mãe, agora, faz parte do passado, porém, ao mesmo tempo, em fotos, ela se faz presente, ou, pelo menos assim Barthes a sente. Na fase em que escreve *A câmara clara*, parece haver uma relação entre fotografia e escrita na vivência do luto. A imagem tem poder de persuadir, assim como a palavra, e é polissêmica, tendo em vista haver muitas leituras possíveis em uma imagem, logo, não é mera representação de dada realidade, mas produtora de sentidos.

Pela imagem, há uma constatação do congelamento do tempo. Para Susan Sontag (2003), os registros imagéticos de vários fatos significativos ocorridos na história mundial, como guerras, por exemplo, atestam a maior credibilidade dada à fotografia do que a qualquer outro tipo de relato.

Após a emancipação da câmera, a fotografia já não era mais mero registro, possuindo valor até documental e narrativo. Muitos acontecimentos, especialmente relacionados às guerras, de tão chocantes, pareciam deixar as pessoas mudas, como se não houvesse mais palavras capazes de descrever tanto horror. As palavras se tornavam fracas e insuficientes em meio ao caos. Na falta de palavras, as imagens da fotografia também podem ser entendidas enquanto narrativas, um texto que fala quando os outros cessam.

Embora a presença constante de imagens, em suas variadas nuances, seja parte do nosso meio, quando se trata de recordação, para Sontag (2003), a imagem fotográfica toca de modo mais profundo. Ela considera haver uma relação existente entre morte e fotografia: “Desde quando as câmeras foram inventadas [...], a fotografia flertou com a morte” (Sontag, 2003, p. 24). Na fotografia, o instante lá registrado nunca mais se repetirá. Aquele momento foi congelado e singularizado, daí o noema barthesiano da fotografia, *isso-foi*.

Nem todas as fotos nos atraem, despertando emoções, nem em todas nos demoramos, mas, no caso das fotos da mãe de Barthes, sim. Estas lhe suscitam reflexões e sentimentos muito além da simples observação do que está posto nas imagens. Uma fotografia sobre a qual ele se debruça demoradamente é a da mãe, quando era criança, no Jardim de Inverno, contando apenas cinco anos de idade:

Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser, sem que ela a recebesse de ninguém; como essa bondade pôde provir de pais imperfeitos, que a amaram mal, em suma: de uma família? [...] Essa circunstância extrema e particular, tão abstrata em relação a uma imagem, estava, no entanto, presente na face que ela tinha na fotografia que eu acabava de encontrar (Barthes, 1984, p. 103).

Dessa fotografia da mãe, Barthes abstrai variados sentidos que, na sua percepção, explicam-lhe as virtudes dela quando adulta e reconstrói o contexto de desamor no qual a mãe provavelmente viveu em razão da desunião dos pais. Fica surpreso ao imaginar que a bondade, por exemplo, não teria sido herdada dos pais, mas seria virtude dela mesma, e isso já era expresso em suas fotos de infância. Essa bondade o envolveu durante todo o tempo de vida que tiveram juntos. A fotografia, portanto, não congelou apenas um fragmento de infância da mãe, mas momentos vivenciados por eles dois, juntos, e que foram ressignificados na fotografia.

Em Adichie, também notamos o hábito de revisitar fotografias e ressignificá-las durante o enlutamento:

Nas selfies que tiramos logo antes de Okey e eu irmos embora, meu pai aparece sorrindo, depois rindo, porque Okey e eu estamos fazendo palhaçada. Eu não tinha a menor ideia. Planejava voltar em maio para uma visita mais longa, assim poderíamos finalmente gravar algumas das histórias que ele havia me contado ao longo dos anos sobre sua avó, seu pai, sua infância (Adichie, 2021, local. 61).

Mais uma vez, vemos a referência a fotografias na composição do estado de luto. Nesse trecho, Adichie se detém no sorriso do falecido pai na ocasião de uma fotografia a três, ela, o irmão e o pai, na ocasião do último encontro. O sorriso deste trouxe-lhe a lembrança de vários planos feitos para o próximo encontro, impedido pela morte. Todos aqueles instantes que seriam, mas não foram, estavam agora congelados no sorriso paterno exposto na fotografia.

Em *Fazes-me falta*, também notamos a importância dada às fotografias por quem está de luto. Observemos a narração do homem enlutado: “És agora apenas uma fotografia ao lado da minha insónia. [...] Nesta fotografia te esqueço. Meticulosamente, de cada vez que me esforço por reter-te e começo a inventar-te” (Pedrosa, 2003, p. 44-45). A foto da mulher falecida é guardada ao lado da cama do personagem para ser apreciada por ele quando sente saudades dela. Mas, ao invés de trazer algum benefício quanto à reconstituição das memórias da mulher, a foto lhe provoca esquecimento e, para que ele consiga reter essas lembranças de modo a lhe trazerem consolo, ele precisa inventar a pessoa querida.

A foto, nesse caso, traria uma experiência paradoxal: lembra, ao passo que faz esquecer. Mas o próprio estado de luto é paradoxal: é preciso não fugir das memórias, e até reconstruí-las, para alcançar conforto e, não esquecer, mas aprender a conviver com a perda. Ritual semelhante é vivenciado por Barthes (2011) para quem o luto é uma experiência formada por paradoxos: presença/ausência do ser querido que se foi; desejo de distrair-se para abstrair, mas também de reclusão. Ele entende a necessidade de aprender a conviver com a solidão no entremeio presença/ausência, pois ambas coabitam em seu estado de enlutado.

Para Bylaardt *et al.* (2019), a pessoa enlutada passa a viver em meio a um espectro, confinada na presença da ausência do ser amado. Essa dualidade passa a fazer parte do local habitado pelo enlutado. A escrita, nesse caso, surgiria como tentativa de recriação desse objeto ausente, como um refúgio para abrigar-se em meio ao caos da dor.

A escrita atravessa essa fase de Barthes (1984) como necessidade que ele sente de criar um *monumento* – mas não apenas por isso, conforme veremos logo adiante – para não esquecer-se da mãe, dada sua ausência. Assim também faziam os antigos, buscando imortalizar coisas que tratassem da morte. Essa coisa era o monumento servindo enquanto duto para a lembrança. “Escrever para

lembrar?” (Barthes, 2011, p. 110). Escrever para eliminar o rasgo promovido pelo esquecimento que poderá reinar com o transcorrer do tempo. Há nele a necessidade de escrever o livro sobre sua mãe como criação desse monumento. Isso, segundo ele, não a fim de eternizá-la, mas de reconhecê-la.

Notamos que em Roland Barthes – e isso ele não traz em um título específico, por esse motivo não trazemos aqui uma referência de leitura, mas notamos a ideia diluída, principalmente, nos dois títulos comentados nesse tópico, *A câmara clara* e *Diário de luto* – o luto seria um *ad infinitum*, assim como a escrita. É como uma busca incessante porque é via luto/escrita que ele, embora sofra, sente conseguir alguma espécie de aproximação da falecida mãe. Essa escrita também lhe parece servir como válvula de escape. Há uma pressa em integrar sua tristeza a uma escrita; segundo Barthes (2011), o trabalho que cura das grandes crises (como amor e luto, por exemplo) só se manifesta pela escrita.

As duas artes, literatura e fotografia, são colocadas no mesmo patamar de semelhança: “(Fotografia: impossibilidade de dizer o que é evidente. Nascimento da literatura)” (Barthes, 2011, p. 164). A última também não deixa de ser uma forma de escrita, ambas carregando como marca a impossibilidade de dizer, ou o silêncio que fala por si, assim como é o estado de quem enfrenta o luto. A escrita ajuda o enlutado a juntar fragmentos de memórias construídas junto àquele que partiu. E a fotografia, de alguma forma, traz a volta deste.

A associação entre luto e silêncio ganha destaque também em Adichie (2021). Em seu momento de luto, segundo ela, é necessário

[...] preencher os silêncios que eu escolho, porque preciso poupar as pessoas que amo do turbilhão sem fim dos meus pensamentos. Preciso esconder o quão duro é o abraço de ferro da dor. Finalmente entendo por que as pessoas fazem tatuagens daqueles que perderam. A necessidade de expor não só a perda, mas o amor, a continuidade. Eu sou filha do meu pai. É um ato de resistência e uma recusa: é a dor lhe dizendo que acabou, e o seu coração dizendo que não; a dor tentando encolher seu amor para deixá-lo no passado, e o seu coração dizendo que o amor é no presente (Adichie, 2021, local. 65).

A escritora, nesse trecho, relata alguns dos dilemas vivenciados pelo enlutado, como passado e presente, aceitação e recusa, enfrentamento da dor e entrega a ela. Seus pensamentos são inquietos e gritam seus dissabores aos demais que lidam com seu luto. Diante desse luto, há a tentativa de luta contra todo esse desassossego dos murmúrios em sua mente.

Acerca do silêncio durante o luto, é interessante tecer algumas considerações a fim de desconstruir a percepção que normalmente se tem a respeito. Silêncio não quer dizer, necessariamente, ausência de sons, ou vazio, ou nada. Trata-se de um termo guardião de sentidos; o silêncio movimenta os sentidos, conforme defende Orlandi (2002). A estudiosa coloca o silêncio em posição de destaque ao considerá-lo dotado de sentido e, no entanto, foi posto em plano secundário. O silêncio assume várias formas e uma delas diz respeito ao caráter de incompletude da linguagem.

Para Orlandi (2002, p. 12), “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer” e essa associação entre dito e não-dito conduz à “errância dos sentidos”, isto é, à migração, à incompletude. E nada disso se configuraria enquanto problema da linguagem, mas enquanto parte central dessa linguagem, no caso em questão, a do enlutado.

Notamos, em *A câmara clara* e em *Diário de luto*, que literatura e amor materno são fundidos, resultando assim numa espécie de “escrita enlutada” (Bylaardt *et al.*, 2019, p. 9), uma forma, talvez, de salvar-se em meio à dor que Barthes sente. A escrita aparece, portanto, como meio de redenção diante do luto: “[...] a imagem da escrita como ‘coisa que apetece’, porto, ‘salvação’, projeto, em suma ‘amor’, alegria” (Barthes, 2011, p. 57).

Barthes (2011) sente constante necessidade de escrever algo sobre a mãe, a quem ele compara à literatura, ambas como as únicas regiões de nobreza. Essa constatação fica explicitada no trecho “[sem dúvida, estarei mal enquanto não escrever algo *a partir dela* (*Foto* ou outra coisa).]” (Barthes, 2011, p. 212). É como se para ele, a partir de seu contexto de luto, escrita e amor materno estivessem fundidos, inseparáveis, e ambos se retroalimentassem.

Estar enlutado faz o sujeito, de certa forma, parecer morto, sem ânimo para seguir seus dias. Após a morte da mãe, o pensador francês torna-se sensível para perceber a mortalidade dos outros, que vivem em um “devendo-morrer” e “não-o-sabendo” (Barthes, 2011, p. 50). Todos à sua volta estão morrendo em vida, morrendo a cada respiração, a cada gesto, e muitos sem se dar conta disso. Ele começa a refletir também sobre a própria morte e essas reflexões vão contribuindo para revesti-lo de uma atmosfera de medo de que essa morte venha também encontrá-lo. Esse medo permanece vivo e presente.

Essa sensação do medo descrito por Barthes (2011) se manifesta

também no personagem pedrosino após a morte da querida companheira: “Olha, eu é que não te empacoto – ganhei medo a mortos” (Pedrosa, 2003, p. 11). O homem, aqui, refere-se ao encaixotamento do corpo da mulher, comentando da sua falta de coragem para fazê-lo em razão do medo que adquiriu depois dessa morte. Mesmo pertencendo a uma pessoa querida, esse corpo, agora morto, causa-lhe estranheza e até mesmo reflexões sobre sua morte, situação que parece fazer parte da nova rotina do recém-enlutado.

Barthes (2011) está imerso na solidão, e esta, segundo ele, só findará com sua morte. Mas fica claro: o espaço do luto nele não é o da solidão e sim do amor (recíproco) para com a mãe, isto é, no ponto onde se rasga todo o amor que unia ambos. Passou, então, a viver à espera da própria morte por considerar não mais haver motivos para estar com os vivos. Barthes não poderia mais integrar-se à morta que tanta amava, “a não ser, utopicamente, pela escritura” (Barthes, 2011, p. 109). O luto, portanto, está mais associado a uma relação amorosa, e esta, a palavras.

Tais palavras fazem parte da linguagem de quem perdeu alguém querido; em paralelo, este sabe que também será perdido para alguém, pois, ao contrário das demais espécies vivas, o homem é um ser ciente de sua mortalidade. À vista disso, o homem tem a linguagem como sua essência e a morte como sua narrativa certa. Com base nessas reflexões, o tópico seguinte se desenvolverá, buscando apresentar essas relações existentes entre o ser, a morte e a linguagem.

3.4 A morte, a linguagem

A morte não é um simples acontecimento banal para a vida do homem, ou o seu fim. Morrer não é só deixar de viver. A vida do homem é atravessada pela mortalidade. Ser capaz da morte seria, portanto, fazer bom uso dessa capacidade para ter assim uma boa morte. É em torno dessas ideias que gira o pensamento do filósofo Martin Heidegger, principal nome trazido à cena neste ponto do estudo.

Martin Heidegger é um dos maiores expoentes quando se trata da morte numa perspectiva existencial, especialmente em sua obra magna *Ser e tempo*, ou *Sein und Zeit*, na qual ele discorre sobre questões ontológicas. Embora não seja, necessariamente, esse o objeto de interesse do nosso estudo, a abordagem de suas

colocações se faz pertinente pelo fato de ter o filósofo levantado importantes asseverações acerca do escopo deste capítulo: a morte.

Nós somos um *ser-no-mundo*, não existimos fora do mundo, “É a partir do mundo que os que ficam ainda podem ser e estar com ele” (Heidegger, 2005, p. 19), diz o filósofo ao referir-se a um finado que deixa o mundo. Somos, portanto, o *Dasein*, o *ser-aí*, aquele que se questiona acerca de sua própria existência, cabendo ao sujeito significá-la.

A morte não nos é uma opção, posto isto, concordamos com o pensador quando ele afirma que somos um “ser-para-a-morte” (Heidegger, 2005, p. 17). Em outras palavras, somos inclinados a um fim, e temos consciência disso, independente de qualquer credo religioso. O ato de reconhecer essa mortalidade nos confere autenticidade e conseqüente sentido à nossa existência no mundo, embora os mistérios desse acontecimento não possam ser entregues a nós.

Na perspectiva da personagem pedrosina, por exemplo, somos meros personagens dessa escrita cujo autor é Ele, Deus, como notamos na citação: “A morte é um segredo bem guardado, o único de cujos direitos de autor Ele não prescindiu” (Pedrosa, 2003, p. 15). Em sua visão, é como se exista um ser superior a todos os que têm existência e somente Ele é o detentor dos segredos irrelatados, especialmente daqueles relacionados à morte. Contrariando as ideias acima trazidas pelo filósofo alemão, para a personagem, essa existência é esvaziada de sentidos, tendo em vista ela julgar que não conhecemos nada sobre seu fim. Somos apenas o presente e nem sobre ele temos controle.

Mas podemos questionar: qual seria a morada desse ser ciente de sua mortalidade? Qual espaço a linguagem ocupa na existência desse ser? Para Heidegger (2003, p. 127), “A linguagem é a casa do ser”, e essa defesa pressupõe haver uma relação imbricada entre ser e linguagem. Falar é ser. Logo, a linguagem faz parte da essência do ser. Ela o constitui.

Heidegger (2003), em *A essência da linguagem* – título de uma das conferências presentes em *A caminho da linguagem* – comenta da importância de se atribuir uma interrogação a esse título para assim ser derrubada qualquer presunção que ele possa aparentar ter. Ao contrário de uma afirmação da essência da linguagem, esse título sugere apenas uma possibilidade sobre esta. A questão não é, porém, resolvida de todo com a simples inserção de uma interrogação, podendo gerar outras e uma dessas outras diz respeito ao como levantar questões acerca da

linguagem, tendo em vista a confusão, ou indeterminação, entre nós e ela.

A essência da linguagem refere-se ao seu vigor e reside na própria linguagem; ao falarmos desta, damos “sempre a impressão de estarmos falando sobre a linguagem quando, na verdade, é a partir da linguagem que falamos. Pois é na linguagem que a linguagem, sua essência, seu vigor se deixam dizer” (Heidegger, 2003, p. 148). Ao tratar sobre essa essência, o filósofo nos propõe uma experiência: escutar a fala, escutar um poema, quando lemos.

A relação entre o homem e a linguagem, conforme o autor, existe apenas do ponto de vista comunicativo e não do ponto de vista da essência dessa linguagem. Conforme Robson Costa Cordeiro (2016), para essa essência é preciso ser construído um caminho e este não é, porém, construído pelo homem, o qual é colocado nele quando se permite à *escuta*.

Escutar significaria, na proposição heideggeriana, isolar-se no silêncio para observar o que virá a ser falado. A poesia incita a ocorrência dessa fala, daí o estudioso considerá-la o autêntico caminho para a linguagem. O homem se relaciona com a linguagem de modo muito íntimo porque ela é própria do ser do homem. Este é mortal e, como mortal, pode “fazer a experiência da morte como morte” (Heidegger, 2003, p. 170), sendo essa vivência impossível ao animal, por exemplo, que não pode conhecer tal experiência e nem empregar a linguagem.

Morrer significa ter consciência da morte, por isso é coerente o filósofo considerar que “Somente o homem morre. O animal finda. Pois não tem a morte nem diante de si, nem atrás de si” (Heidegger, 2012, p. 156). O animal é privado de morrer por não ser sabedor de sua existência, ele apenas finda.

A morte guarda o Nada – notemos o destaque para a inicial maiúscula, isso porque o *nada* aqui é o próprio Ser – e este está em constante vigor, assim como o ser. Ao guardar o Nada, a morte guarda também o ser. A relação entre morte e linguagem pode “nos dar um aceno para o modo em que a essência da linguagem nos intima e alcança e, com isso, nos sustenta, se é que a morte faz parte do que nos intima” (Heidegger, 2003, p. 171). Falar da essência da linguagem é falar do modo como ela vigora, como ela atua. Dessa forma, conduzir uma reflexão sobre a essência da linguagem significa nos conduzir para onde essa linguagem reina.

Na conferência *Construir, habitar, pensar*, o mesmo filósofo considera que

Os mortais são os homens. Chamam-se mortais porque podem morrer.

Morrer diz: ser capaz da morte como morte. Somente o homem morre e, na verdade, somente ele morre continuamente, ao menos enquanto permanecer sobre a terra, sob o céu, diante dos deuses (Heidegger, 2012, p. 130).

O pensador chama os homens de mortais por julgá-los serem os únicos dotados da capacidade de morrer. É interessante destacar a forma como o estudioso vê essa morte humana ao considerar que o homem morre todos os dias antes da morte eterna. Morrer, assim, faz parte da nossa rotina, não somente quando lidamos com a morte dos outros, mas cada um, consigo mesmo, enfrenta mortes em si cotidianamente. Por meio da linguagem, o homem se relaciona com o ser, daí podermos verificar a ocorrência de um laço entre morte e linguagem. Isto posto, a morte evoca o ser por intermédio de uma linguagem que fala.

3.4.1 A linguagem fala

O enunciado que nomeia este subtópico se repete várias vezes em *A caminho da linguagem*: “A linguagem *fala*. Isso significa primeiro e antes de mais nada: A *linguagem* fala” (Heidegger, 2003, p. 15). Notemos o destaque, em itálico, nos termos “fala”, no primeiro enunciado, e em “linguagem”, no segundo. Esses realces sugerem, primeiramente, que a linguagem não é muda. Ela *fala*.

Geralmente, a fala é compreendida como uma simples articulação de sons. E se assim entendermos o conceito de fala, certamente nos chocaremos com as provocações de Heidegger, quando ele diz, por exemplo, que “falamos mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra” (Heidegger, 2003, p. 7). Para além disso, falar é ser.

O filósofo deixa claro não querer negar o que a tradição já formulou acerca da linguagem – o homem é que fala e não a linguagem. Não se trata de invalidar essas ideias tradicionalmente construídas, mas de pensar sobre a (im)possibilidade de darem conta de questões em torno dessa linguagem.

A linguagem fala sozinha, por si, e nós apenas a escutamos porque não temos propriedade, sequer, sobre o nosso falado. Nem o sentido de um texto somos nós que atribuímos, mas a linguagem. Somos dotados de linguagem; a todo momento, falamos. Mesmo em silêncio, ainda assim falamos. Possuir essa

faculdade confere ao homem o fato de ser homem.

Nós, humanos, estamos tão imbricados com a linguagem que nos posicionarmos sobre ela “não significa tanto conduzir a linguagem mas conduzir a nós mesmos para o lugar de seu modo de ser, de sua essência: recolher-se no acontecimento apropriador” (Heidegger, 2003, p. 8). A linguagem, portanto, faz parte da essência do homem, constituindo-o. O homem se relaciona e emprega a linguagem, a qual nos é muito íntima, própria ao ser do homem.

Mas o que é mesmo linguagem? Se tentarmos encontrar um conceito para melhor responder a esse questionamento, Heidegger (2003, p. 10) nos retornará com o que parece ser uma mera repetição, óbvia e sem sentido: “A linguagem é: linguagem”. Mas, para o professor Marcos Fernandes (2020), embora possa soar como simples tautologia, não se trata somente disso, destarte, ao fazer tal colocação, o pensador está tratando da identidade da linguagem e, em sua identidade, ela trata de si.

Embora tenhamos a tendência de querer compreender esta sentença como uma definição – “A linguagem é: linguagem” – é mais coerente entendermos ser preciso deixar a linguagem aparecer nela mesma e tornar-se assunto de si. É deixar que ela caminhe em sua própria direção.

Corroborando com as defesas teóricas levantadas no primeiro capítulo, Heidegger (2003) considera que a linguagem caminha em direção a ela mesma, daí justifica-se o título do livro, *A caminho da linguagem*. É como se houvesse, imbricada nessa linguagem, a ideia de um devir, como um caminhar em direção a uma expectativa.

A essência da linguagem mantém relação direta com a poesia, uma vez que ambas têm em comum a polissemia, característica não encontrada nos textos, digamos, racionais do cotidiano, por exemplo, que são unívocos, com objetividade e sem abertura para múltiplos sentidos. Desse modo, para o pensador, é na poesia onde a essência da linguagem mais aparece, e isso ocorre quando o poeta desaparece para ela emergir. Para o pensador, poesia e pensamento estabelecem certa vizinhança. Um exerce, no tocante ao outro, uma relação de pertencimento.

Ao levantar tais colocações, o pensador propõe refletirmos sobre a linguagem a partir de seu falar, o qual não se encerra no falado. A plenitude do falar acontece no falado. Ambientado a essas ponderações, Fernandes (2020) problematiza uma questão aparentemente óbvia: mas o falado se limitaria a um

passado? A um simples algo que foi dito? Não. Para esse pesquisador, o falado seria o momento pleno, a realização do falar. A literatura fala nela mesma, como bem atesta a citação do texto lygiano a seguir:

— Então você está uma ruína? Literatura, filha — sussurrou passando suavemente a escova nos meus cabelos. — Quero ver essa ruína assim que encontrar um novo amor, tão grande, tão definitivo que só terá uma solução lógica, o casamento. — Não, mamãe — protestei veemente —, não quero mais amar. E não me fale nem brincando em casamento, juro que não peço a Deus mais do que um pouco de sossego. Quero aceitar minha solidão. Ela atalhou-me, rápida. — Literatura ainda. Daqui a pouco você me dirá que a carne é triste e que já leu todos os livros, todos!... Literatura, filha, porque na verdade você leu pouco, sabe? E a carne até que não é tão triste assim (Telles, 1998, p. 200-201).

Na citação, a personagem Patrícia, mãe de Raíza e escritora, usa seu conceito sobre literatura para explicar à filha que as mazelas vivenciadas por esta decorrem da pouca leitura, isto é, da pouca bagagem de experiência dela com a vida. No romance lygiano, quase tudo se explica por metáforas: para a mãe da personagem, a vida seria como um romance, repleta de caos, e sem explicações fáceis. Mas, se for persistente e ler bastante, com paciência, é possível aprender, não a torná-la fácil, mas a lidar com suas complexidades de forma mais leve. O ganho é a experiência.

Feitas essas reflexões teóricas, seguidas das literárias, concluímos que o estudioso alemão propõe-nos como legado, especialmente nos textos aqui trazidos, um convite a pensarmos sobre a linguagem em sua essência, em seu vigor. Em outras palavras, precisamos deixar a linguagem falar, em seu silêncio, e escutá-la. E onde podemos realizar essa escuta? Somente na linguagem poética, cujo abrigo é na literatura.

Os romances a serem analisados no capítulo seguinte trazem muito de carga poética na linguagem que vai se tecendo e faz chegar os enredos até o leitor e vice-versa. Esse enredo se expõe via linguagem poética, a qual mais contribui para esconder que esclarecer algo. E, desse modo, Martin Heidegger convida-nos a destrinchar as peculiaridades dessa linguagem errante e misteriosa que, a partir de agora, será exposta a nós. Ousemos, então, *escutá-la*.

4 CAPÍTULO 3 — O FUNÉREO E OS (DES)CAMINHOS DA ERRÂNCIA EM VERÃO NO AQUÁRIO E FAZES-ME FALTA

A literatura contemporânea traz à cena o seu próprio eu. Os romances selecionados para o estudo, *Verão no aquário* e *Fazes-me falta*, atestam bem esse enunciado por trazerem à baila discussões sobre a matéria-prima da qual são tecidos: a linguagem. Eis aí o motivo da escolha pelo tema em questão: as errantes escritas concebidas por estes dois consagrados nomes das literaturas brasileira e portuguesa, a saber, Lygia Fagundes Telles e Inês Pedrosa, e sua relação com o funéreo.

Os dois títulos do *corpus* são construídos por escritas que se adéquam bem à defesa de Tatiana Levy (2011, local. 128) acerca de literaturas que proporcionam experiências do fora, negando a presença de possíveis interioridades do escritor: “falam por si, deixam emergir o ser da linguagem, seguindo um caminho que é o da literatura e não o dos autores”.

4.1 Um inventário sobre a morte

As práticas mortuárias foram assumindo diferentes roupagens ao longo das épocas. Houve tempos, mais precisamente a partir da Idade Média, conforme Walter Benjamin (1994), em que a morte era um ritual domesticado. No homem desse período, existia uma aceitação mais pacífica da morte se comparado ao indivíduo de tempos mais recentes.

A morte causa-nos bastante pavor por representar a perda de nossa individualidade e isso chega a ser assustador, porquanto passamos toda a nossa existência tentando ser únicos e insubstituíveis. Quando descobrimos nossa finitude, nossas concepções são abaladas.

Na literatura, a morte é um dos temas mais antigos, sendo permeada pelo medo do desconhecido. Atravessar a linguagem literária é aventurar-se pelo desconhecido, daí ser o espaço ficcional propício para debater o tema, como bem atestam as obras das escritoras tomadas para o estudo, conforme veremos agora no inventário que compilamos partindo de um pequeno *corpus* das primeiras obras até

chegar ao *corpus* do trabalho da tese.

O objetivo do inventário é traçar uma configuração discursiva da morte no conjunto da obra de ambas as autoras. Pretendemos analisar como tais obras constroem o sentido da morte: primeiramente nas antecessoras às que estão em análise e, em seguida e com mais profundidade, nessas últimas.

Tal feito, julgamos, evidencia a progressividade semântica com que o discurso tanatológico se desenvolve no projeto literário de cada autora, buscando compreender quais conotações a lexicalização da morte recebe em suas obras. Há uma progressão na construção do sentido tanatológico na sucessão dos livros selecionados? Começemos por Lygia Fagundes Telles.

4.1.1 Lygia Fagundes Telles e o funéreo

A produção de Lygia Fagundes Telles é marcada, entre outros fatores, pela rica abordagem de temas, sendo a morte um dos que ocupam lugar central. Mas, antes de adentrar no universo funéreo lygiano, é interessante trazermos alguns apontamentos prévios sobre a autora. Diante da expressiva quantidade de livros, textos críticos e pesquisas acadêmicas constantemente surgindo acerca da literatura lygiana, vem, entre nossos questionamentos, o seguinte: o que ainda há a se dizer sobre Lygia?

A escritora paulista, com mais de oitenta anos de produção, não é dada a modinhas literárias, por isso, Lygia, conforme Walnice Galvão (2018, p. 741), “veio para ficar”. Inseriu-se na literatura precocemente, aos quinze anos, com sua escrita culta e discreta, como foi ela própria.

Autora de quatro romances e mais de vinte livros, contendo contos, fragmentos de memórias, crônicas e antologias, Lygia é escritora com consagrada carreira nacional e internacional. Sua obra foi traduzida em muitos idiomas, entre os quais acham-se o espanhol, o inglês, o francês e o italiano. Diante do glamour de sua literatura, segundo os Cadernos de Literatura Brasileira (1988), foi eleita, em 1982, para ocupar a cadeira 28 da Academia Paulista de Letras, e em 1985, a cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras.

Em 1998, recebeu do governo francês “a Ordem das Artes e das Letras, mas a consagração definitiva viria com o prêmio Camões (2005), distinção maior em

língua portuguesa pelo conjunto da obra” (Castello, 2009, p. 183). Em 2016, foi indicada pela União Brasileira de Escritores para receber o Nobel de Literatura, prêmio máximo das letras universais.

Objetividade não é, definitivamente, característica de suas personagens, pois sua preferência reside na introspecção. Segundo Walnice Galvão (2018), Lygia tem a habilidade de construir discursos que parecem tirar o leitor do eixo, deixando-o aparentemente desorientado. A escritora observa as relações interpessoais com lentes microscópicas, captando sutilezas de detalhes, muitas vezes não notados pelo leitor desatento. Seus microcosmos apresentam poucos personagens e interlocutores que repentinamente mudam.

A literatura de Lygia é fartamente classificada por expressiva parte da crítica como fantástica. Uma estudiosa a defender essa classificação é Berenice Sica Lamas (2004). Ao considerar a existência do duplo na obra da ficcionista, a pesquisadora acredita que exatamente o fantástico e a prosa intimista são aspectos consagrados da escritora no cânone nacional.

Mas, segundo Walnice Galvão (2018), a própria noção de fantástico é colocada em xeque na ficção lygiana, isso porque, a depender do enredo, o leitor pode se questionar se o caso é explicado simplesmente pelo viés fantástico ou realista, dado o tom, muitas vezes, excessivamente horripilante do texto. Isso mostra, portanto, que não é fácil encaixar Lygia em meras classificações.

Além do fantástico, um ponto que muito chama atenção de boa parte da crítica em Lygia é a linguagem trabalhada em seus textos. Sobre a pontuação nos textos da autora, por exemplo, Sônia Régis (1998, p. 89) observa esse elemento como causador de “uma inquietude, por criar uma cumplicidade com os modos de pensar das personagens; é uma pontuação que faz parte da trama, adensando a atmosfera dos enredos”. Essa pontuação apresenta-se enquanto possibilidade ao leitor para perceber-se dividido entre a razão e a invenção, já que pode notar sinais sutis em falas, gestos e sentimentos expressos pelas personagens.

O viés de gênero também é bastante comentado em torno da obra da autora. De fato, podemos notar, em certos momentos, que suas narradoras parecem revestir-se com uma aura de militância em prol da luta feminista, defendendo causas voltadas à condição da mulher. Em outros momentos, seus narradores são homens exprimindo mazelas e dissabores, algozes ou vítimas uns dos outros. No fim das contas, vemos que seus personagens, homens ou mulheres, são todos

simplesmente humanos. Traem, são traídos, sofrem, choram, alegram-se... demonstrando a frágil humanidade, comum a todos.

É como se nos fossem apresentados dois lados, um bom e um ruim, de todas as pessoas. E, desse modo, ninguém é sempre bom/vítima e ninguém é sempre ruim/algoz. Todos são sempre humanos. A vítima também vitimiza e o algoz, em algum momento, também tem compaixão.

A obra lygiana não é precisamente localizada em um espaço físico, mas é interessante notar a percepção de Walnice Galvão (2018, p. 738-739) ao afirmar que a autora acompanha, pela via de sua obra, “[...] anotando e ficcionalizando, a transformação da cidade de São Paulo desde vila acanhada que era até a trepidante metrópole, uma das maiores do mundo, com todas as suas deformações e achaques, sua iniquidade social”. Os cenários, tanto urbano quanto rural, são bem conhecidos por Lygia, haja vista ter nascido em São Paulo e passado a infância no interior, ouvindo histórias de pessoas mais velhas.

Para ela, na ficção da autora mostra-se um passado, seja em espaço geográfico, como fazenda, meios rurais, com pessoas idosas nostálgicas, contrastando com casarões urbanos, pertencentes a uma burguesia decadente, localizados na metrópole. Outro crítico que corrobora com essa posição de Walnice Galvão (2018) é Manuel da Costa Pinto (2004), segundo o qual Lygia versa acerca do caótico contexto urbano como sendo capaz de oferecer uma experiência incontrolável e irredimível, revelando os medos do “eu” e a solidão em que vive o sujeito habitante do moderno espaço citadino.

O tema do envelhecimento é bastante presente nas produções da autora, com mais ênfase em *As horas nuas*, seu quarto romance. A pessoa velha é relegada à exclusão e à solidão, não à toa a personagem central desse livro, Rosa Ambrósio, uma atriz em decadência, tenta buscar meios para disfarçar a idade.

O próprio título desse romance já sugere uma referência ao tempo: passa-se diante de nossos olhos e atravessa nossos corpos sem que tenhamos sobre ele algum controle. O crítico José Paulo Paes (1998, p. 80) observa, já no título, o livro metaforizando “[...] os lances de *strip-tease* emocional de Rosa Ambrósio, lances que se vão entretecendo ao longo da narrativa numa espécie de exame de consciência ou balanço de vida”. Logo, esse desnudamento de Rosa ocorre, tanto de modo metafórico quanto físico; o texto narra, em detalhes, os pelos de suas partes íntimas sendo cobertos com tinta preta para forjar uma cobiçada

juventude há muito inexistente.

De acordo com Silviano Santiago (1998a, p. 104), “Assumir a própria idade significa assumir o seu próximo desaparecimento no mundo”, isso porque o sujeito, nessa fase, parece viver sob a égide de uma anulação da própria existência. Ele torna-se, do ponto de vista utilitário, apagado. E o apagamento se concretiza com sua morte. Assim, a ficção lygiana, ao tratar da questão, apresenta-nos a velhice enquanto causadora de muitos temores, especialmente por ser uma antecipação da morte. É como se a velhice antecipasse o apagamento que a morte ratificará.

Isto posto, mostraremos no inventário a seguir, com mais clareza, usando textos da autora, como sua magnética escrita trabalha especialmente esse tema do funéreo. Para tanto, escolhemos seis contos e um romance, usando como critério a cronologia das publicações, tendo em vista que o intuito é analisar se houve mudanças nos conceitos acerca da morte no projeto literário da autora ao longo de sua produção pregressa às obras de nosso maior interesse, o *corpus*.

Os dois primeiros contos a serem comentados, *A estrela branca* e *Os mortos*, foram publicados, pela primeira vez em *O cacto vermelho*, em 1949, terceiro livro de contos de Lygia. Posteriormente, o primeiro conto foi publicado no livro *Um coração ardente*, de 2012, e o segundo aparece em *Contos esparsos*, na edição de *Os contos*, publicada pela Companhia das Letras, em 2018.

Em *A estrela branca*², a narração ocorre em primeira pessoa por um homem, de trinta e dois anos, cego, por isso considera viver na treva. Segundo ele, a cegueira surgiu após ter avistado uma estrela branca. Já nas primeiras linhas, o leitor fica desconfiado pela ambiguidade das frases, como se o personagem-narrador estivesse morto: ele se descreve com a boca seca e engolindo areia e suas mãos frias, como as mãos de um afogado.

Infeliz com a cegueira misteriosa e sem cura, o homem decide fugir do hospital. Ao avistar um rio, sente-se chamado por este e cogita matar-se, mas é barrado por um médico que o convida a fazer uma última tentativa para enxergar. O médico o apresenta a um moribundo, doador de seus olhos. Este, já em vias de morrer, é narrado como um corpo decadente e fétido, parecendo sobrenatural ao

²Esse conto, como dissemos no parágrafo anterior, foi publicado inicialmente em *O cacto vermelho* e, posteriormente, em *Um coração ardente*, em 2012. A versão do conto utilizada no presente trabalho encontra-se na coletânea *Os contos*, da Companhia das Letras, lançada em 2018.

ponto de ser comparado a um pesadelo.

O conto é repleto de dizeres ambíguos, pondo o leitor em dúvida sobre os acontecimentos. Após a cirurgia, o narrador retira os curativos e começa a enxergar – ou pelo menos acredita estar vendo, já que pode ser apenas uma imagem onírica. Vejamos: “E eu já ia desabar sobre mim mesmo dilacerando-me quando aos poucos um armário branco, um crucifixo, uma cadeira começaram a emergir das sombras [...]” (Telles, 2018, p. 590). Nesse trecho, o homem descreve estar vendo um armário branco (ou seria caixão?), um crucifixo e uma cadeira e afirma que tudo está saindo das sombras – pela descrição desse cenário, com ritos fúnebres tradicionais e religiosidade, desconfiamos tratar-se de um velório, mas nada é confirmado sobre isso.

Contrariando suas expectativas, os olhos transplantados tinham autocontrole, não lhe obedeciam. Ele parecia estar morto e só os olhos doados pelo homem, agora morto, pareciam viver nele, conforme observamos na citação que segue: “Tentei fechá-los, mas esbugalhados como se quisessem saltar, eles rodaram nas minhas órbitas como dois piões num rodopio enlouquecedor e agora se divertiam à minha custa, riam-se de mim naquela brincadeira infernal” (Telles, 2018, p. 591).

Os olhos triunfavam sobre aquele corpo vivo no qual o morto iria viver ainda por muitos anos através da doação, conforme a promessa que fizera ainda em seu leito de morte. No final, fica sugerido que o narrador teria cometido suicídio se atirando no rio, até para tirar a autoridade dos olhos do morto sobre ele. Mas os olhos começam a ficar com medo que o homem se mate porque assim eles também desaparecerão. Em resumo, o conto trata de um homem com desejo de matar-se para se vingar dos olhos do doador morto. Notamos, assim, o quão presente é a morte nesse texto.

O segundo conto é *Os mortos*³, que já prenuncia morte desde o título. Narrado em primeira pessoa por uma mulher aparentemente aflita, situação possível de ser percebida logo no início pelas falas incompletas e atropeladas em que uma frase pronunciada se sobrepõe à outra. Vejamos: “Vou contar tudo [...]. Nem sei por onde começar, estou tão confusa, meu Deus, tão confusa... Seria bom dormir [...]” (Telles, 2018, p. 683). Por essas falas, rápidas e confusas, ela revela ter

³ Conto publicado inicialmente em *O cacto vermelho*. A versão utilizada aqui foi retirada de *Contos esparsos*, presente em *Os contos*, da Companhia das Letras, lançada em 2018.

descoberto amar o marido somente depois de tê-lo perdido e conta em detalhes suas tentativas para reconquistá-lo. Após a separação, ele, muito sensível e reservado, torna-se amante de uma mulher casada que, repentinamente, suicida-se.

Há, aqui, a presença do verde, cor muito predominante na literatura de Lygia Fagundes Telles. Durante a análise de uma das obras do *corpus*, *Verão no aquário*, apresentaremos alguns argumentos que, pelo menos para o estudo, justificam o corriqueiro emprego dessa cor nos textos da autora. Por ora, apenas registraremos a presença dessa cor nos textos lidos.

A esposa-narradora resolve ir ao necrotério onde está o corpo da amante do esposo e fica observando a morta: “Não sei quanto tempo fiquei ali de pé, os olhos pregados na morta. Tinha o rosto fino e transparente como uma máscara cinzenta no meio de rosas vermelhas” (Telles, 2018, p. 592). A mulher reflete sobre a solidão desse corpo por ela observado, agora sem nenhuma importância para alguém, enquanto ela, viva, triunfa sobre a insignificância da morta, convencida de que agora finalmente não haverá mais ninguém em seu caminho para reconquistar o ex-marido.

No entanto, para sua surpresa, o homem parecia também não ter mais vida, estava apenas existindo, talvez por obrigação. Era como se tivesse morrido junto com a amante. Na cena a seguir, a esposa descreve como encontra o marido: “Ele estava estirado na poltrona [...]. Encarou-me com uma expressão que eu ainda não conhecia [...]. Sei que tive medo, um medo atroz. Mas não havia ali sinal de vida. Nenhum sinal de vida” (Telles, 2018, p. 693).

Essa cena dúbia, narrada com bastante estranheza, faz o leitor supor que o marido também morreu. E, além dele e da amante, desconfiamos que a esposa-narradora está morta pelas pistas dadas: há uma referência constante a algum possível abismo, ou uma região, supostamente em posição inferior à mulher, “lá de baixo” (Telles, 2018, p. 693) e barulhos parecendo distantes, como se toda a narração dela já não pertencesse mais ao mundo físico e racional.

Com sintaxe diferenciada em razão dos atropelos linguísticos cometidos pela narradora, reflexiva e angustiada, o conto toca em questões sensíveis e recorrentes nos textos de Lygia, como morte (via suicídio) e incertezas, haja vista o leitor terminar o conto se fazendo vários questionamentos: o que teria motivado o suicídio da amante? A esposa-narradora estaria contando suas reflexões após ter morrido? O que provocou a radical mudança no marido cuja existência tornou-se tão

apagada, como se tivesse sido anulado? O título, no plural, remeteria à possibilidade de estarem todos, esposa, esposo e a amante, mortos? Perguntas são feitas pelo leitor da escritora paulistana, mas sem desesperos, se não encontrar as respostas, afinal, ele aceitou o risco de caminhar pelos *bosques da ficção* lygiana.

Posterior ao período desses dois primeiros contos, 1949, em 1954, Lygia publica seu primeiro romance, *Ciranda de pedra*, no qual a morte é, perceptivelmente, um de seus assuntos centrais. Com foco narrativo em terceira pessoa, o enredo consegue construir em nós, leitores, uma aproximação muito íntima com a protagonista, Virgínia, e assim permite adentrarmos seus dramas, os quais, em grande parte, estão diretamente relacionados à morte.

O enredo é organizado em duas fases, relacionadas a dois importantes momentos da vida de Virgínia. Principalmente na segunda fase, vemos que seus mortos exercem significativa influência sobre ela, embora na primeira fase já notemos sinais de uma atmosfera fúnebre envolvendo o texto do início ao fim. Até mesmo as metáforas empregadas aludem a essa atmosfera, como no caso do relacionamento adúltero cometido entre a irmã de Virgínia, Bruna, e Rogério, que é chamado pela protagonista de “amor de catacumba” (Telles, 1998, p. 149) por ser misterioso e ficar no escuro para não ser descoberto; se o for, virá à tona toda a podridão.

Logo no início, observamos a personagem, ainda criança, em uma simples brincadeira pueril, ameaçando matar uma formiga, caso entre numa fresta. Em conversa com o amigo Conrado, também criança, ela é alertada sobre o perigo de brincar de matar bichos, pois, segundo o menino, estes têm alma, igual gente, logo, matá-los é pecado e quem o fizer será castigado reencarnando em um bicho na próxima vida. Portanto, de início, já vemos que os conceitos de morte no livro estão relacionados à espiritualidade.

O enredo é envolto por um halo de religiosidade, pecado e castigo por desobediência às leis divinas. E um preço a ser pago pelo pecado é a morte. Logo, a morte aqui se delinea segundo a crença cristã reforçada pelo contexto patriarcal de uma tradicional família burguesa.

Em momentos de maior solidão e tristeza, Virgínia pensa nas flores do céu, regadas por anjos e alegria. Se come, imagina o possível ritual de morte do boi cuja carne está jantando e fica repugnada. Os tradicionais ritos de morte são recuperados no enredo, especialmente pelas constantes situações de devaneios de

Virgínia, que se imagina morta com os familiares em volta do caixão, vestidos de preto, carregando flores e lamentando a perda da menina. Para Virgínia, “[...] era mais fácil morrer acreditando em Deus” (Telles, 1998, p. 164).

Virgínia, quando indagada sobre seu entendimento, pueril ainda, a respeito da morte, pensa em tradicionais ritos por ela já vistos: o corpo vestido de branco, envolto com flores. A morte lhe parece clara e simples, traz sofrimentos para quem fica, mas estes são justificados pela vontade de Deus. E o final é o nada porque “os bichos comem a gente” (Telles, 1998, p. 56). Ela lembra que no catecismo o padre ensinava sobre alma. E, após a morte, a alma vai até Deus. Lembra-se do ritual de enterro: o besouro morto e enterrado por ela, a gata Alice que, após ter sido envenenada, foi enterrada debaixo de um cipreste...

Na primeira fase, a personagem ainda é uma criança, vivendo com o pai biológico, mas sem o saber (ela acredita ser filha do primeiro casamento da mãe, Laura, com Natércio), e com a mãe, que, supostamente, teria enlouquecido após separar-se do primeiro marido. Virgínia deseja ir morar no casarão da sua primeira família: o suposto pai, Natércio, e as irmãs. Há muitos ícones da religiosidade católica, tanto no espaço doméstico, quanto na postura e nas falas dos personagens pertencentes ao núcleo burguês da narrativa, estes representando o contexto da tradicional família burguesa paulista do século XX.

É interessante notar a descrição do entorno desse casarão onde viviam; segundo as descrições feitas pelo narrador e por alguns personagens, o espaço lembra um cemitério: era cinzento, largo, ficava ao fundo de um gramado por onde passavam alamedas estreitas e pedregulhos. Em volta da casa há ciprestes, enormes árvores, geralmente encontradas em cemitérios, daí porque serem associadas, no livro, a luto e tristeza, descrições normalmente empregadas para caracterizar o ambiente dessa casa.

A casa é chamada por alguns personagens de *tumular*. Os ciprestes são mencionados várias vezes, como se tivessem alguma importância para o enredo fúnebre. É como se ao longo do romance fossem sendo dados prenúncios das mortes a acontecerem na segunda fase.

O quarto da casa onde vive a enferma, Laura, também tem um halo fúnebre: é descrito como um ambiente sempre na penumbra e com cheiro morno (lembrando velório?). Conforme o narrador, a magreza de seu corpo deixa-o com semelhança de caveira, o cabelo sempre em desordem e sem brilho, a pele muito

pálida, cor de cera e olheiras profundas. Tudo é descrito como se fosse um prenúncio de sua morte a caminho.

Algumas alusões à morte são construídas em sua fala: guarda um colar pertencido à falecida mãe, lamenta a rotineira vivência no matrimônio com o ex-marido que, durante o tempo de convívio, parecia-lhe estar morto por ser tão apagado. A rotina da casa onde viviam era permeada pela lembrança fúnebre: a sala era “[...] cheia de mortos e de retratos de mortos” (Telles, 1998, p. 30).

Há um trecho bíblico constantemente aludido à Laura por parte da filha, Bruna, em relação ao adultério cometido pela mãe: “Se um homem dormir com a mulher de outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel” (Telles, 1998, p. 39). A morte é aqui entendida como castigo divino para quem pecar. Os discursos religiosos de Bruna são proferidos para condenar, especialmente à mãe por ter cometido adultério. Segundo Bruna, por causa disso, a mãe perdeu o céu. A dualidade céu/inferno é marcante, desde o início do livro, na fala de alguns personagens.

Ao saber da morte da mãe, Virgínia busca consolo no pensamento de que ela estaria no céu ao lado de Deus e dos anjos. A mãe tinha preferência por lugares escuros e agora estaria na escuridão do fundo da terra. Ela admira-se da banalização feita pelos demais a essa morte que a dilacera. Suas vidas seguem normal. “A chuva caía sobre os mortos, mas ninguém pensava nos mortos” (Telles, 1998, p. 85). Em seguida, descobre a morte de Daniel, seu pai biológico. Ele teria apressado a morte de Laura para não mandá-la ao hospício, em seguida, matou-se.

Ela tem visões da mãe falecida maltratada pelo pai. É como se o espectro da mãe ficasse lhe aparecendo nos espelhos. Ela, vez por outra, refere-se aos mortos que estão na escuridão: Luciana desaparece na escuridão, “lá onde estão os outros também” (Telles, 1998, p. 87).

Encerrada a primeira fase da narrativa com a ida de Virgínia para um internato dirigido por freiras, a segunda inicia com seu retorno ao antigo contexto doméstico do casarão de Natércio. Mas traz, desse colégio, recordações que lhe soavam à morte: as imagens sacras, a comida com gosto neutro, a hóstia neutra tomada sem fé, a freira do internato que se suicidou com um rosário, as freiras neutras “que pareciam antigas mortas esquecidas de partir” (Telles, 1998, p. 98).

Para Virgínia, mortos e vivos parecem se fundir. Nessa segunda fase do romance, ela sente “a volta” de todos eles, haja vista as lembranças que deixaram

em sua vida pregressa. É interessante perceber a mudança do conceito de morte, para ela, na segunda fase, ela diz acreditar “na sobrevivência da alma, mas isto porque sinto os meus mortos em redor. [...] Mortos e vivos, estão todos por aí, completamente soltos. E a confusão é geral” (Telles, 1998, p. 125).

Ao longo do texto, conforme as conversas entre as personagens vão acontecendo, são proferidos vozes e gritos inumanos, vindos de um lugar não identificado. O canto de pássaros rasga o silêncio – seriam sons fantasmagóricos, provando que vivos e mortos estão juntos, conforme a protagonista crê? Parece haver certa comunicação da natureza anunciando incidentes relacionados à alguma morte, como ocorre com nuvens negras formadas no céu, anunciando tempestades. Falando em silêncio, constantemente essa palavra aparece, de modo especial quando se remete à morte.

Virgínia fica encarregada de ir visitar a moribunda Frau Herta, ex-governanta do casarão, porque nenhum dos demais, entre irmãs e conhecidos, deseja ter contato com seu estado de decadência pela doença. A mulher encontra-se relegada ao abandono e à solidão. Até o percurso de seu endereço atual é comparado ao inferno e sua casa é silenciosa e deserta, parecendo guardar alguma vida secreta como a que pode haver debaixo de um cadáver. O rosto dela se assemelhava à caveira e seu quarto “Tinha cheiro de morte [...] o perfume morno dos velórios” (Telles, 1998, p. 133).

Para Virgínia, as mágoas causadas pela governanta, agora precisavam ser esquecidas; ela ia morrer, por isso era necessário dar-lhe amor. Segundo ela, os moribundos precisam disso em seus últimos momentos. Ao ir embora, ela sai na surdina para não ser vista pela estranha mulher envelhecida, de aparência decadente, bizarra e com acessórios extravagantes, a dona da pensão.

Virgínia nota um anão observando tudo, pelo menos assim parece; avista a doente com cheiro de morte e a velha casa com janelas ovais assemelhando-se a olhos observando. Tudo agora era “um navio de mortos afundando na névoa” (Telles, 1998, p. 136). É pertinente notar a semelhança dessa cena com o final do conto *As formigas*, publicado posterior a esse romance, no livro *Seminário dos ratos*, em 1977, que traz os mesmos elementos: silêncio, janelas ovaladas, anão e fuga durante a noite para não ser vista pela mulher estranha, dona da pensão. Tudo isso sob o halo de morte. A propósito, sempre que se fala em morte, ganha destaque a cor verde, aparecida, nesse livro, dezessete vezes e empregada em diferentes

contextos. A recorrência dessa cor será mais comentada nas páginas seguintes.

Ao final do romance, a personagem sente necessidade de ir embora sem destino certo, sabe apenas do desejo de sair da sua redoma protetora para crescer e “romper aquele tecido de vivos e mortos, fugir!” (Telles, 1998, p. 139). Uma análise geral dessa narrativa nos diz, tanto pela perspectiva do narrador quanto das personagens, que a morte é tratada como algo natural. Seu acontecimento é só o retorno a essa natureza da qual todos vêm e para a qual todos voltam, como se vida e morte fossem unidade, abrindo e fechando um ciclo. Ambas se entrelaçam e precisam ser aceitas com serenidade.

Consideramos ser o tema da morte, no caso do projeto literário lygiano desse livro, favorecedor para a rejeição sofrida por Virgínia, uma vez que perdas e lutos remetem à solidão e à necessidade de reajustar-se no mundo sem aquele que se foi. Mas, ao mesmo tempo, é como se tais mortes trouxessem uma espécie de amadurecimento para a personagem.

Logo depois, em 1958, veio a publicação de *O encontro*, no livro *Histórias do desencontro*⁴. Realidade e onirismo se confundem nessa narrativa: a narradora se questiona se suas experiências são um sonho. Silêncio e quietude pairam pelo conto: “A tarde estava silenciosa. Contudo, por detrás daquele silêncio, no fundo daquela quietude eu sentia qualquer coisa de sinistro” (Telles, 2018, p. 594). A morte aqui se apresenta pelo viés da espiritualidade com a possibilidade de reencarnação, tendo em vista o encontro dessa mulher, a narradora, com uma moça, a quem ela desconfia conhecer de outros tempos.

Há presença do suicídio no conto quando a amazona decide se matar ao perceber que Gustavo, um personagem envolvido numa luta com outro mais velho, não voltará. Mais uma vez, vemos figurando em Lygia o suicídio, a busca da morte como tentativa de livrar-se de vivências ruins.

A narradora se percebe em uma floresta coberta pela névoa que a deixa opaca. A cena, desse modo, parece onírica. Duas cores são presentes no conto: o verde, comum nos textos da autora, e o vermelho do sangue de uma briga que se passa no enredo. A própria paisagem tem um tom avermelhado. O silêncio também ronda a narrativa, contribuindo para dar o tom misterioso e confundindo a mulher, atentamente em observação e buscando entender as cenas diante de si.

⁴ Posteriormente, esse conto foi publicado no livro *Um coração ardente*, em 2012, da Companhia das Letras (2018).

Ainda pertencendo às publicações do período de 1958, no mesmo livro, *Histórias de desencontro*, trazemos à cena o conto *A testemunha*⁵. Silêncio, opacidade, nevoeiro, escuridão da noite... elementos circundantes presentes nesse conto de final bastante inesperado, mas sutilmente sugerido pelas pistas dadas ao longo da narrativa. Dois amigos, Miguel e Rolf, saem para caminhar ao ar livre a convite do primeiro. A caminhada se passa no período da noite entre conversas aleatórias.

Miguel, durante todo o texto, questiona Rolf sobre o que teria acontecido na noite passada, pois, segundo ele, esquecera tudo: “– O que aconteceu ontem à noite. Você sabe. Devo ter tido um acesso. Então, não vai me dizer?” (Telles, 2018, p. 272). Uma nuvem negra é avistada antecedendo uma chuva – semelhante a algumas cenas do conto *As cerejas*, a ser comentado ainda neste inventário, e do romance *Ciranda de pedra*. Outra cena presente no conto e repetida em outro de seus textos é a cena final da morte no rio, como no conto *Estrela branca*, a ser comentado posteriormente. Quando os dois amigos atravessam uma ponte para chegar em um restaurante, Miguel mata Rolf, jogando-o no rio. Após cometer o assassinato, Miguel, friamente, acende um cigarro e fuma, contemplando a água, como se nada tivesse acontecido.

Conforme mencionamos no início, o texto dá pistas da premeditação de Miguel sobre o crime. Por meio de uma escrita mais sugestiva do que afirmativa, como é a escrita lygiana, neste conto, o leitor é levado a deduzir quem seria a testemunha do título do texto. E o leque de possibilidades é aberto: pelo contexto da conversa, deduzimos ter sucedido uma relação homoafetiva entre os dois personagens. Miguel teria, então, resolvido matar a testemunha desse ato que o condenava do ponto de vista social e religioso?

É interessante comentar que a primeira água turva, avistada por eles no seu percurso, é de um lago de cor *verde-negra*, aludindo à cor prevalecente na escrita da autora. Já a água do rio onde Rolf é lançado é descrita como suja, escura e ecoa o grito do amigo engasgando-se nessas águas – estaria ele sendo sufocado pelas próprias palavras, tão desejadas pelo amigo, mas que não foram ditas? Uma

⁵ Posteriormente publicado no livro *A estrutura da bolha de sabão*, em 1991, da Companhia das Letras (2018).

fala de Miguel antes de matá-lo é ambígua: afirma ser esse rio a única ponte ligando seu passado (o que houve na noite anterior que ele tanto queria saber) e seu presente: “Você é esta ponte. A única ponte que me liga à véspera [...]” (Telles, 2018, p. 277).

Mas a travessia do rio pode ter significados, tanto para Rolf que, na premeditação de Miguel, iria morrer, mudando-se para o outro lado – um possível mundo dos mortos – quanto para Miguel, que a partir da morte de Rolf, iria livrar-se de seu passado *sujo* de supostos atos homossexuais. Miguel teria, então, matado Rolf como vingança em razão da desonra cometida por este enquanto aquele dormia.

Na seara lygiana posterior, publicam-se, como inéditos, os contos *As cerejas* e *O noivo*⁶, primeiro em *Histórias escolhidas*, em 1964, depois em *Um coração ardente*, em 2012. No caso do primeiro conto, *As cerejas*, logo na primeira frase, notamos a presença do onírico: “aquela gente teria mesmo existido?” (Telles, 2018, p. 599). A narradora tem dúvida se aquelas pessoas, a distinta tia Olívia, recém-chegada da Europa e o belo primo Marcelo, eram reais, ambos pareciam pertencer a um mundo bem superior ao de todas aquelas pessoas que os recebem – mais uma vez, a dúvida se o enredo se passa na atmosfera do onírico.

A morte, nesse conto, diferentemente dos outros, comentados até agora, tem um caráter mais metafórico do que literal. Consideramos haver aqui uma morte simbólica, e necessária, até. Também fazendo menção à cor verde, a narradora vive uma espécie de morte simbólica, havendo assim, na perspectiva de Raquel Lima Botelho (2004), morte e renascimento. Para a pesquisadora, o conto trata sobre ritos de iniciação, havendo uma simbologia reforçadora dessa opinião, por exemplo, na morte do escorpião, queimado pela menina, que tenta fazê-lo se suicidar em um círculo de fogo, espécie de brincadeira feita por ela.

Esse passatempo pode ser a simbologia da impossibilidade de fuga da menina de seu processo de transição para tornar-se mulher. Após presenciar uma cena erótica entre o primo Marcelo, por quem é apaixonada, com tia Olívia, a narradora adoece e fica alguns dias de cama. Durante esse tempo, ela tem febre e chora muito, acreditando estar com sarampo, representação da morte simbólica da sua inocência. Agora iria renascer preparada para vivenciar suas primeiras

⁶Essas duas versões, de *As cerejas* e *O noivo*, foram retiradas de *Um coração ardente*, que se encontra na obra *Os contos*, da Companhia das Letras (2018).

experiências. Morrerá a menina, nascerá a mulher.

A cor vermelha tem bastante destaque, simbolizando nesse contexto o erotismo (pelas cerejas vermelhas), ou mesmo o sangue da morte, ou da menstruação, outro rito de passagem. É bom lembrar: a morte também pode ser entendida enquanto rito de passagem, uma saída do mundo físico para outra dimensão.

Interessante notar que sua descoberta, a cena erótica entre o primo e a tia, ocorre em meio a uma tempestade, antecedida por dias de intenso calor, podendo ser um prenúncio da chegada do grande dia (transformação). Vejamos: “Foram dias de calor atroz os que antecederam à tempestade. A ansiedade estava no ar” (Telles, 2018, p. 603). Seria uma anunciação da morte de sua inocência, que agora cederia lugar às descobertas da nova fase? Elementos, como escuridão e luz de velas, fortalecem o clima de mistério e dúvidas dessa cena.

Ao final do texto, seu primo Marcelo morre de uma queda de cavalo. Seria uma simbologia da queda do imponente, forte e inalcançável? Pelo menos assim o primo era visto pela apaixonada menina. Essa morte consolida, assim, um novo tempo de amadurecimento para a menina. As ilusões e as inseguranças alimentadas por sua inocência ficaram para trás, morreram junto com Marcelo.

Como último dos textos lygianos escolhidos para serem comentados nesse inventário, trazemos o conto *O noivo*, outro que tem a morte como dama central. Com presença da cor verde e narrado em terceira pessoa, o conto trata de um acontecimento inusitado na rotina de Miguel, um advogado de quarenta anos. Acordado pela empregada, o homem tem uma surpresa ao saber que é dia do seu casamento, pois ele não lembra desse evento e nem conhece a noiva.

Busca recordar-se dessa suposta mulher por fotografias, mas só encontra o álbum da família cheio de “caras amarelas e mortas” (Telles, 2018, p. 581). Relembra as mulheres com quem já se relacionou e, por sinal, foram muitas, tendo em vista sua longa trajetória de não querer compromisso. É como se fosse uma retrospectiva que ele estivesse sendo obrigado a fazer de toda a sua vida (seriam seus últimos momentos?). Um amigo antigo vem buscá-lo para levar à igreja onde aconteceria o suposto casamento. Ele chama a empregada para ir também, mas ela responde com uma frase bastante ambígua: “Não gosto de ver” (Telles, 2018, p. 583).

Ao longo do texto, o narrador vai deixando pistas e o leitor deduz tratar-se

de um possível prenúncio de morte: o homem tem problemas cardíacos, como deixa a entender a narração, avista um terno escuro que lhe fora reservado para a ocasião, o tal casamento; seu quarto é descrito com uma penumbra, o espelho está embaçado, procura por sua maleta de viagens curtas, porém não está mais onde deixava (ele não iria mais voltar?). Todos esses dados são usados pelo narrador para a formação de uma aura onírica.

Ao sair, acha seu paletó muito largo, de repente ele se sente tranquilo e deixa-se conduzir pelo carro (Como se fosse um cortejo fúnebre?). Sentia a boca seca, fraqueza, parecia ter perdido todo o seu sangue. Ao adentrar à igreja, ele estranha as velas, “O perfume das flores era morno assim como nos velórios” (Telles, 2018, p. 584). Também avista algumas pessoas conhecidas, todas vestidas de preto e tristes, situações bastante incomuns para um casamento, e vê algumas das ex-amantes.

Quando a misteriosa noiva chega, ele sente como se não houvesse nada dentro das roupas vestidas por ela, parecia feita de nada. O véu que ela usava era muito espesso, não permitindo o reconhecimento de seu rosto. O conto encerra com o levantamento do véu e Miguel admirado por não ter lembrado dessa noiva, cuja identidade não é revelada e o conto termina com as típicas incertezas às quais é submetido o leitor lygiano: mistérios, ambiguidades e silêncio.

Sobre nossas percepções acerca da morte em Lygia, chegamos a algumas conclusões prévias (já que as conclusões gerais serão melhor discutidas na análise e nas considerações finais do trabalho): em Lygia, o corpo é só matéria transitória, por isso, inevitavelmente ele se esvai, mas a vida continua espiritualmente; há um temor da morte demonstrado por uma preocupação com o pós-morte: o que acontece quando a matéria morre? Vai para algum lugar? Transforma-se em algo?

Em Lygia, a morte é muito trabalhada, também, em sentido metafórico: o sentimento de luto pode estar presente no amor traído, ou que não houve. Em outras palavras, o amor também morre. Amor e morte estariam, assim, interligados, na perspectiva lygiana. Não diferente ocorre na literatura de Inês Pedrosa que, corriqueiramente, trata do funéreo, mas, não raro, deste entrelaçado ao amor, conforme veremos nas explicações seguintes.

4.1.2 Inês Pedrosa e o funéreo

Antes de adentrar pelos meandros funéreos pedrosinos, julgamos pertinente tecer algumas considerações sobre o painel literário em que se situa a escritora portuguesa. A obra de Inês Margarida Pereira Pedrosa começa a figurar na cena literária de Portugal em 1990, década em que, conforme Álvaro Cardoso (1993, p. 30),

[...] surgirá nova geração de romancistas com vozes próprias e refletindo tendências diversas, dando à ficção portuguesa contemporânea um perfil bem próprio e independente das influências europeias, tanto na exploração de seus temas, quanto nas inovações formais.

O romance português contemporâneo apresenta uma bipolaridade: de um lado, critica o contexto social, por outro, volta-se para problematizar o contexto da própria ficção romanesca. Na obra de Pedrosa, percebemos a aplicação tanto de uma quanto de outra característica.

Para compreender a conjuntura literária na qual está situada a escrita de Inês Pedrosa, é importante ser dito que sua obra engendrou após um contexto histórico marcado por um conflituoso período político de Portugal, a Ditadura Salazarista, a qual “[...] acabou-se configurando como um fenômeno ideológico, de amplas ressonâncias, a ponto de interferir no modo de pensar dos portugueses, no modo de escrever, nas relações matrimoniais, na pedagogia etc.” (Cardoso, 1993, p. 86). Tal cenário findou com a chamada *Revolução dos Cravos*, marcada por mudanças significativas, também, na literatura.

Tanto os discursos políticos e sociais quanto os literários expressavam o anseio por democracia e liberdade de expressão, assim como o fim do silenciamento imposto pelo Regime Ditatorial. Novas formas de discurso, como a linguagem poética, na visão de Navas e Ventura (2017, p. 86-87) foram construídas com o intuito de subverter o silêncio imposto. Vejamos:

certamente, após décadas de repressão fascista, o povo português vivenciava as marcas da própria crise de identidade, às quais se somaram as questões da colonização e dos retornados. Tais fatos constituíram, pois, a temática da escrita de muitos romancistas e poetas que, conscientes dessa crise, decidiram escrever uma nova História, parodiando a oficial. A reconstrução histórico-social de Portugal é assim idealizada, dentre outras formas, também por meio da literatura, por meio de um novo olhar, olhar

este que abarcou inúmeras revoluções estéticas, as quais poderiam apenas ser expressas através da paródia e da linguagem poética – recursos, ambos, transgressores das formas tradicionais.

Dessa forma, a produção de muitos escritores desse período voltou-se para temáticas que buscavam redesenhar o contexto do período pós-ditadura. Ao romance produzido nesse período, Miguel Real (2012) chama de *romance desconstrucionista*, caracterizado pela ausência de narrador fixo, descontinuidade com as categorias tradicionais do romance e sem fatos que não fossem questionados, haja vista a narrativa ter passado a provocar mais percepções e reflexões. Assim, seu teor de criticidade torna-se mais aguçado.

Conforme Álvaro Cardoso (1993, p. 106), essas mudanças provocaram a construção de uma ficção contemporânea “[...] a. ao comentar a linguagem e seus efeitos sobre o homem; b. ao fazer que a prosa assimile em seu corpo a poesia e c. ao incorporar discursos considerados não-literários pela tradição.” Ao longo do tópico de análise, com base no texto pedrosino e sua comprovação por citações, perceberemos que os três pontos caracterizadores dessa nova ficção portuguesa estão bem presentes na obra da escritora: pelas referências feitas à linguagem e suas repercussões no entorno (a), pela incorporação da poesia na prosa (b), assim como também pela fala coloquial no texto literário (c).

Esvaziamento da linguagem. Essa é uma das características principais dessa nova ficção portuguesa, trabalhada por expressivos nomes da cena nacional que começaram a figurar antes de Pedrosa e exerceram influência sobre sua produção, entre eles, Teolinda Gersão, cuja produção literária iniciou na década de 80, abordando esse esvaziamento resultante na negação da linguagem. A autora torna sua prosa romanesca repleta de efeitos poéticos semelhante à Inês Pedrosa.

Lídia Jorge é outra escritora cuja produção se assemelha à de Inês por fazer uma fusão entre narração, descrição e tipos de discurso (direto e indireto). Cada uma dessas três escritoras traz significativa parcela de contribuição para a construção identitária do que Cardoso (1993) chama de *romance português contemporâneo*.

Mas o crítico Miguel Real (2012) atenta-nos para a ideia de que não faz sentido considerar a existência de um romance genuinamente português, dada a pluralidade cultural dessa nação, tomando como recorte o cenário do século XXI, especialmente. Além do mais, considera as características do romance universais.

Para Miguel Real (2012, p. 22),

[...] o romance português, na primeira década do século XXI, tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional [...].

O cosmopolitismo é a característica mais marcante desse tipo de romance, significando que não se limita ao público, ao espaço e ao homem do contexto português, como ocorria no romance português da década de 1950. Agora, “destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecumênico” (Miguel Real, 2012, p. 23). O autor cita, para comprovar essa sua opinião, uma lista com exemplos de escritores, entre eles, Inês Pedrosa e seu romance *A eternidade e o desejo*, cujos espaços são Portugal e Brasil. A seguir, trazemos algumas considerações sobre esse livro para entendermos melhor porque ele é apontado pelo crítico como exemplo de romance cosmopolita e qual sua relação com o tema fúnebre.

O romance citado foi publicado no Brasil em 2008. O enredo tem como cenário o Brasil, precisamente a cidade de Salvador, na Bahia. Porém, embora se situe, geograficamente, em um *locus* definido, ele trata de questões universais, tratando de memórias que insistem em ecoar na existência humana. O indivíduo, aliás, é apresentado com as suas contradições, com seus medos e dores, inclusive causados pela morte de alguém muito querido, daí a universalidade do público desse romance. O enredo não trata, portanto, de questões específicas de um grupo, do povo bahiano, por exemplo, mas de todas as pessoas.

O leitor acompanha as andanças da personagem Clara, professora, que viaja de Portugal até o Brasil e revisita espaços por onde andou na sua última ida a Salvador, descrevendo costumes observados por ela nos ritos do Candomblé e seus orixás. Nessa viagem, ela revive os momentos do amor experienciado com o brasileiro Antônio, mas prova também das dores ocasionadas pela morte deste. Revive o luto e a solidão deixados pelo amado. Todo o trajeto é perspectivado pelas memórias dela e de suas leituras, no caso, os sermões de Antônio Vieira.

Partindo agora para uma discussão sobre o tema da morte na obra de Inês Pedrosa, começaremos por *A instrução dos amantes*, publicado em 1992, que foi seu primeiro romance. O enredo já inicia ambientado pelo funéreo: Cláudia se apaixona por Dinis ao conhecê-lo no funeral de Mariana, cuja razão da morte, a

princípio, é duvidosa: suicídio ou acidente?

Na obra pedrosina, amor e morte se fundem, demonstrando estarem muito associados:

Há sempre um halo fúnebre de um ouro cego sobre a cabeça do ser amado, pelo menos nos primeiros tempos [...]. É o medo que temos de que ele não olhe para nós, que nos abandone de súbito ou que simplesmente se esfume nos céus estrangeiros de onde veio. Os amados nunca são mortais como nós. São deuses, heróis mitológicos, ou, no mínimo, gênios. Nunca devemos esquecer-nos disto quando lhes escrevemos (Pedrosa, 2006, p. 53).

Durante a cena inicial do velório, notamos a exposição de conotações, especialmente de cunho espiritual, das pessoas ali presentes, acerca da morte. Como tradicionalmente ocorre quando há reuniões em volta de um morto, as pessoas lamentam a perda de uma menina tão jovem que já havia perdido a mãe de modo precoce e, a partir de então, também passaria a *conviver com os anjos*.

O padre, com base em suas concepções cristãs, afirma que “o Senhor escreve direito por linhas tortas” (Pedrosa, 2006, p. 4). Estavam todos arrumados em volta do caixão e rezando. Mariana, agora morta, estava pela primeira vez, chamando atenção das pessoas que não lhe notaram em vida. “Amaram-na tanto que se esqueceram de reparar nela” (Pedrosa, 2006, p. 5). A morte aqui se dá sob a égide do amor, inclusive do amor não vivenciado, o (des)amor.

A morte é a única testemunha da paixão. Tem ciúmes dos corpos e queima-os devagar. Quando os corpos se entregam ao império dos seus lumes é a morte que os ilumina. Depois rouba-os, como se perpetrasse um crime perfeito, esquecendo-se de que os corpos deixam traços (Pedrosa, 2006, p. 11).

Não observamos, neste livro, um temor, propriamente dito, da morte. Os mais jovens, por exemplo, brincam e namoram nos cemitérios, crendo que, se os mortos acordarem, começarão a rir daquela brincadeira toda. A maior parte das concepções apresentadas pelo enredo sobre morte é perspectivada por Cláudia, personagem cujo sonho, quando tinha cinco anos, era andar de avião e ir a um enterro. Para ela,

Se as pessoas que morriam iam para o céu, era porque alguém as levava ao colo, num escadote enorme, até à primeira nuvem. Portanto, quando os aviões atravessavam as nuvens, as pessoas vivas olhavam através do vidro para as pessoas mortas, perguntavam-lhes se estavam boas, conversavam

um bocadinho com elas e diziam-lhes adeus, até à próxima. Por isso é que as viagens aéreas estavam tão caras e toda a gente gostava tanto e tinha tanto medo de andar de avião (Pedrosa, 2006, p. 25-26).

Ela não entendia porque as pessoas riam, ou não gostavam, quando ela falava desses seus sonhos. Cláudia achava que era porque as pessoas estavam velhas e não gostavam de falar sobre os mortos, pois ainda não queriam passar para o suposto *outro mundo*. Por isso mudavam de assunto quando se tratava de morte e faziam festas para esquecer essa única certeza de suas vidas. Sua avó Lurdes era presença assídua nos funerais da cidade, parecia sentir-se atraída por morte:

Na noite de núpcias, Lurdes mostrou ao marido a arca onde guardava a sua roupa de defunta e o terço que ele lhe havia de meter entre os dedos. Depois saiu do quarto para vestir a camisa de flanela e pediu-lhe que fechasse a luz antes de entrar. Caiu sobre a cama, suspirou, disse-lhe que lhe doía a cabeça e entregou-se-lhe com a rígida indiferença de uma morta (Pedrosa, 2006, p. 29).

Em suas conversas, Cláudia observa que todos, inevitavelmente todos, estão sempre subordinados à companhia da morte. O romance inicia e também encerra com a morte de Mariana; somente ao final Cláudia descobre que ela não teria se suicidado, conforme todos acreditavam no dia do velório: ela fora assassinada por Murinelo, um velho morador da sua vizinhança. Mas ela decide silenciar porque não vê necessidade de ninguém saber, afinal “os mortos tornam-se secretos para apaziguar a alma dos vivos” (Pedrosa, 2006, p. 142).

Seguido ao romance *A instrução dos amantes*, veio o segundo, *Nas tuas mãos*, publicado em 1997, e também trata da morte com notoriedade. O livro é organizado em três momentos: o primeiro tem como foco narrativo Jenny, avó, inscrita no enredo pela escrita de um diário; o segundo momento é narrado por Camila, a filha (adotiva) de Jenny, através de fotografias, e o terceiro momento é perspectivado por Natália, a neta.

A comunicação entres as três mulheres – três gerações – ocorre, portanto, por meio da escrita que ganha corpo nos três gêneros: diário, fotografia e carta. A seu modo, cada uma reelabora, nesses textos, suas conquistas e seus dissabores acerca da própria vida, bem como sua percepção sobre o mundo, sobre o (des)amor e sobre a morte. São três formas narrativas, rememorando um passado presentificado no momento em que cada uma o revive fazendo as leituras.

Assim como no romance anterior, neste notamos uma fusão entre (des)amor e morte. Sob o prisma de Jenny, o amor é o único fator que trava a morte. Ele paralisa a vida na eternidade, assim, a morte teria um limitante. O objeto amado se vai, mas o amor por ele permanece. Já sua neta, Natália, ainda sobre o amor, ou desamor, compara o divórcio a um ritual de sequência de mortes: morte da imagem de estabilidade do casal, morte do outro em nós, nossa morte no outro. E tudo se passa sem sequer haver ritos fúnebres. Os dois ex-amantes são enterrados, para si e para os outros.

Para Jenny, as pessoas tratam os amores como eletrodomésticos, preferindo trocar por um novo do que consertar o velho, e assim todos estamos morrendo cada vez mais velhos e cansados de tanto correr, de tanto descartar nossas conquistas, tão efêmeras. Antes, as mortes eram lentas e leves, mas hoje o ritmo de vida apressado está influenciando até o morrer.

Em seu diário, ela escreve para a leitura de sua posteridade, mas também para seus mortos, especialmente seu amado Antônio, com quem fora casada, dividindo-o com Pedro, amante do marido. Essa escrita é, portanto, enlutada, mas também é cheia de esperança, já que a mulher acredita estar sendo lida e acompanhada por Antônio, mesmo ele estando em outro plano. Ainda faz referências à própria morte, considerando-a estar próxima.

Ao escrever, Jenny direciona-se a Antônio, no vocativo, por julgar que, embora morto, ele a escuta no pós-morte. Ela corre pelo jardim da casa onde moravam à sua procura. Diz sentir, na casa, a presença das almas daqueles que já passaram por lá. Mas esse comentário ela faz se referindo à sua solidão em meio a uma casa outrora tão visitada, cheia de pessoas e festas, por isso, os corpos se misturam, dos vivos e dos mortos. “As pessoas que morrem entram-se nas paredes da casa e nas copas das árvores do jardim” (Pedrosa, 2011, p. 61).

Seu querido Antônio morreu doente de câncer. Seus últimos dias são descritos por Jenny, que chama os sofrimentos derradeiros de um moribundo de *indizível martírio*; não há palavras para descrever o sofrimento anterior à morte, daí ser *indizível*. As vozes escutadas por Jenny só lhe falam de eternidade (a crença na morte como eternidade). Seus dias, assim como as pessoas de outros tempos, parecem também ter morrido.

Segundo ela, Camila e Natália vivem à procura de um porto para se sentirem seguras, buscando uma referência que fora perdida para as mortes de

seus genitores, os quais elas, sequer, conheceram. Viver é estar condenado a lembrar-se o tempo todo de quem se foi. E o tempo todo sofrer.

Já no álbum de sua filha postiça, Camila, esta destaca seus mortos, como o namorado, Eduardo, que morreu partido por um raio. Camila lamenta por esse homem, seu primeiro amor, não ter recebido homenagens póstumas. Após esse acontecido, ela resolve ir embora para Moçambique na tentativa de “enterrar” Eduardo e fugir do estado de luto, mas encontra a morte em seu novo amor, o guerrilheiro Xavier. Daniele, mãe biológica de Camila, também morrera na guerra. A vida, assim, parece ser irônica, pois a fuga da morte só leva a ela mesma.

Após ir para Moçambique e perder Xavier, a morte passa a fazer parte mais ainda da vida de Camila, pelos mortos das guerras durante o governo de Salazar. Ela lamenta que a fotografia seja reduzida ao simples conceito de “garantia póstuma da realidade” (Pedrosa, 2011, p. 107); para além disso, ela particulariza um olhar.

Camila considera que os psicólogos inventaram o luto como forma de atender às correrias da vida moderna. Quem se demorasse enlutado, além do tempo considerado normal, estaria fora da normalidade, portanto, alguém cansativo e incômodo. À sombra de seus mortos, Danielle, Pedro, Eduardo, Xavier, Jenny, atravessam seu mundo. Esses mortos, parecem, dão-lhe força, é neles em quem ela pensa quando alguém lhe faz mal. Em Camila, constantemente, as palavras “mortos” e “memória” estão associadas, como se a morte abrigasse muitas escritas da memória, mas estas não encerram com ela. Seu apego às fotografias parece fundir-se com o apego aos mortos.

Natália escreve cartas à Jenny, mesmo esta já estando morta, contando novidades e alegando que isso possa trazer a avó de volta ao mundo. Segundo Natália, a morte de Jenny significou o fim de seus medos porque a fez notar que é um grande erro ter medo da vida. Essa morte fez Natália lembrar-se da proximidade da sua: pensar na existência de um possível céu, na morte que findará sua memória no esquecimento dos vivos. As três personagens acreditam: manter a comunicação (ou endereçar-se aos seus mortos) pode dar a elas acalento que os vivos não dão.

Por ora, nossas conclusões prévias acerca da morte na obra de Pedrosa, anterior a *Fazes-me falta*, são: a perda de vidas jovens é lamentada, mas de velhos, mais que naturalizada, é ignorada. Há, especialmente em *Nas tuas mãos*, uma crença latente em espiritualidade; as três personagens escrevem acreditando

estarem se comunicando com seus mortos. Pedem forças a estes, como uma luz para suas dúvidas ou um alento para seus dias sem cor e seus corações partidos. Jenny crê que vivos e mortos estão todos misturados, habitando os mesmos espaços.

É interessante notar, ainda sobre esse mesmo romance, as modernas visões abordadas, como a velocidade à qual estamos ficando tão habituados (velocidade do tempo, das pessoas, dos ritmos de vida...) e a descartabilidade, e tudo isso vem sendo transposto para a morte: não há mais paciência nem mesmo para a morte, para velar o morto, cuidá-lo antes de seu enterro, paciência para despedir-se e acalentar o luto alheio. O tema funéreo continuará figurando em seu terceiro romance, *Fazes-me falta*, publicado pela primeira vez no Brasil, em 2002, a ser dissecado agora na análise, juntamente com o de Lygia Fagundes Telles.

4.2 Morte e escrita: confluências entre *Verão no aquário* e *Fazes-me falta*

Neste ponto do trabalho, partindo para o início da análise, de fato, em que relacionaremos os romances às teorias, comecemos introduzindo o tópico pela perspectiva do funéreo. O misterioso causa-nos medo e repulsa, mas, paralelamente, também atrai. Assim é a morte, um dos temores mais antigos da humanidade por evocar o medo do desconhecido. Porém, todo esse halo de mistério em torno da morte também causa atração.

Semelhante à morte, a obscuridade em torno da linguagem literária também instiga aqueles que lidam com a palavra da escritura, logo, quando o leitor, ou o escritor, decide emaranhar-se pelas vias dessa linguagem, de antemão, ele já está predestinado a perder-se em meio ao obscuro. Para ler, ou desler, Inês Pedrosa e Lygia Fagundes Telles, especialmente os livros em questão, é preciso o leitor desprender-se de toda e qualquer lógica, ou tentativa de buscar sentido em tudo que *escuta* no texto, querendo sempre obter explicações. Muitas respostas inexistem, ou ficam suspensas, pairando no limbo.

Umberto Eco (1994) trata do leitor enquanto presença fundamental nas histórias. Naturalmente, o texto não pode revelar todos os pormenores a serem compreendidos, daí entra o essencial papel do leitor em preencher os vácuos encontrados por ele ao longo do percurso pelo *bosque*. Entendamos *bosque*

enquanto metáfora para texto narrativo, “um jardim de caminhos que se bifurcam” (Eco, 1994, p. 12) em que cada um pode escolher por qual caminho trilhar, semelhante ao fazer do leitor quando está diante de uma narrativa.

O leitor é livre para fazer essa escolha, mas, por outro lado, o texto também escolhe seu leitor. Um livro iniciado pelo relato de uma morte, como o de Inês Pedrosa, por exemplo, ou com um morto que sempre aparece para a filha com uma flor em lugar do rosto, como o texto de Lygia, de antemão, já seleciona seu leitor: aquele que aceitará tais textos como ultrapassagem do racional. Se o leitor não se abre para tomar como possíveis, no âmbito dos bosques ficcionais, todas essas situações, inusitadas e impossíveis para o mundo factual, ele será *desqualificado* pela narrativa. Nesse jogo, somente o leitor *qualificado* aceita as regras.

O leitor, cuja existência, no espaço da leitura, parece ser espectral, segundo o estudioso italiano, tem, na verdade, importante papel na construção do enredo, haja vista ser um texto “[...] uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte de seu trabalho [...]” (Eco, 1994, p. 55). A linguagem dos livros escolhidos trata-se, assim, pelo menos consideramos, de convites ao leitor para fazer passeios inferenciais e dar continuidade à narrativa. Esses passeios, no caso em questão, precisam de mais atenção do leitor, uma vez que os bosques em tela se fazem de penumbra e mistério por trazerem para si um tema por demais umbroso, como a morte.

Para melhor organização da análise, optamos por desenvolver o texto acadêmico com base em categorias analíticas, diluídas ao longo do trabalho, as quais consideramos essenciais na busca do nosso objeto investigativo nos romances. São elas: 1) conceito de morte; 2) fusão entre amor e morte; 3) a experiência do enlutado; e 4) linguagem (nessa categoria incluímos todos os elementos extraídos dos enredos ficcionais e diretamente relacionados à construção dessa linguagem, como opacidade, noite, vazios, silêncio, negação da linguagem e hesitação).

A escolha pelas referidas categorias se deu após verificarmos sua expressiva recorrência nas leituras de *Verão no aquário* e *Fazes-me falta*. O emprego dessas categorias no estudo mostrou-nos o quanto morte e linguagem, em Lygia e Inês, estão aproximadas, ou, mais que isso, fundidas.

A morte assume papel bastante significativo em diferentes sociedades.

Uma comprovação disso é a considerável quantidade de representações da morte em diferentes expressões da arte, entre elas, a literatura, nosso objeto de interesse. É um tema bastante usual em muitos textos, assim como o é nas obras de Lygia Fagundes Telles e Inês Pedrosa. Dúvidas, hipóteses, prováveis explicações, a suposta passagem para uma vida espiritual, a possível conexão entre mortos e vivos... Tudo isso compõe o universo ficcional desses livros que têm como pano de fundo a morte.

Em seus textos, as autoras costumam tecer considerações acerca de questões metaliterárias, incitando reflexões sobre o seu objeto: a linguagem literária. As duas são consideradas, nesta análise, transgressoras no tocante ao modo como constroem suas narrativas por transcender os limites da linguagem através de discursos que permeiam o indizível. Referindo-se, particularmente, à obra lygiana, por exemplo, Carlos Magno Gomes (2017, p. 558) pondera que:

[...] o jogo metanarrativo faz parte das opções estéticas de Lygia Fagundes Telles. Por exemplo, em *Ciranda de Pedra* (1954), temos os quadros de Otávia, irmã da protagonista Virgínia, funcionado como referência à desestruturação familiar; em *Verão no aquário* (1963), há os comentários críticos de Raíza, a protagonista transgressora, acerca dos romances de Patrícia, sua mãe. Tais críticas mostram uma repulsa ao romance tradicional de formação feminina que a mãe escreve; em *As meninas* (1973), identificamos o mal-estar da literatura em Lia, uma feminista guerrilheira, que abandona a escrita de um romance engajado por se sentir traída pela subjetividade da escrita literária; já em *As horas nuas* (1989), a metanarração pode ser identificada pela construção paródica da biografia de Rosa, uma atriz decadente que faz uma escrita teatral de suas memórias.

O crítico cita os quatro romances de Lygia como exemplo para mostrar a constância dessa estratégia narrativa empregada pela autora. Um dos romances citados, *Verão no aquário*, compõe este *corpus* e, de fato, há um entrelaçamento da escrita com seu enredo: Patrícia, mãe de Raíza, escreve romances, Marfa traduz e Raíza revisa. A narrativa de Patrícia vai sendo escrita durante todo o desenrolar da narrativa lygiana. Raíza compara sua mãe, “aquela mãe silenciosa” (Telles, 1998, p. 10) com sua escrita, também construída via silêncios.

Sobre o romance de Patrícia, não chegamos a conhecer o desfecho, ele simplesmente vai sendo escrito em meio a toda a turbulência de acontecimentos e emoções da narrativa lygiana. A escrita da personagem, talvez, seja uma válvula de escape, ou confissão de suas dores, uma vez que suas opiniões, emoções e perspectivas não chegam ao leitor; trata-se de uma personagem bastante reclusa,

sempre isolada pela e para sua escrita.

Observemos a citação abaixo:

— Mas, titia, basta ler seus livros... Em cada personagem há um pouco dela nessa ânsia de solidão, nesse desejo de fuga, todos se debatem em meio de armadilhas, ciladas... A luta é sem descabelamentos, certo, mas por isso mesmo ainda mais desesperada. Prisioneiros, titia, ela e eles, todos prisioneiros muito distintos, distintíssimos. Mas prisioneiros (Telles, 1998, p. 105).

No trecho, Raíza comenta sobre o romance da mãe. É possível notarmos que o caos notado por Raíza sobre esse enredo é semelhante ao caos do próprio enredo lygiano. Em ambos, todos os personagens, em certa medida, são prisioneiros de seu *aquário*, que sufoca cada um de modo particular. Quem não consegue resiliência sucumbe, como tio Samuel, que enlouquecera, e André, que se entrega ao suicídio. Verificamos assim certa circularidade nessa linguagem. É uma linguagem circular e de negação: a personagem do romance lygiano comenta sobre o romance que está sendo escrito pela mãe, comparando o enredo deste ao caos do enredo lygiano. Vejamos esse trecho narrado por Raíza:

Minha mãe gostava de colecionar palavras, há anos que as colecionava cuidadosamente: eram todas belas e cheiravam a dicionário, perfeitas por fora, mas só a casca intacta desde que por dentro já não havia mais nada, Estão ocas, mãezinha! gritei (Telles, 1998, p. 78).

Essa citação ilustra bem o que é a narrativa de Lygia: uma linguagem usada para falar de si, para refletir sobre sua liberdade. Tais palavras são esvaziadas, *ocas*. Ao falar de seus vazios, ela fala, também, dos vazios que compõem os transtornos da narrativa de Patrícia, a qual chega até nós por uma linguagem igualmente vazia, como é a do texto lygiano.

Embora no excerto de Carlos Magno Gomes (2017) o crítico se volte para a metanarratividade lygiana, a partir da pesquisa, constatamos que, assim como em Lygia, em Inês Pedrosa também é possível notar marcas metanarrativas. Observemos o trecho:

E parecia-me que a graça da existência consistia em procurar vozes na noite — uma noite cuja cauda se arrasta pelo fundo do mar e pelo interior da terra, uma noite que o vapor branco do sol apenas abre um pouco mais. Assim me apaixonei pelos livros — pela noite que neles nos invade, quando os abrimos, pela noite que neles nos resiste, depois de lidos, relidos e fechados. Pela noite que prossegue, incansável, entre as palavras, as

palavras sem dono, escritas da ausência para a ausência (Pedrosa, 2003, p. 97).

O trecho reproduz a fala da personagem pedrosina, sem nome, acerca de sua orfandade e suas constantes buscas por preenchimentos dessas vozes paternas. Essas vozes eram procuradas por ela na noite, logo, são vozes habitantes do silêncio da escuridão. Ela cita uma noite que há nos livros e permanece neles, mesmo após serem lidos. A noite segue entre essas palavras, sem dono e escritas do nada, isto é, da ausência para a ausência. Noite, palavras e ausências formam o difícil contexto que a mulher teve em razão da morte precoce dos pais, obrigando-a a lidar com a orfandade. E tais vocábulos também formam a escritura por meio da qual esse contexto da personagem chega até nós.

Ousamos deduzir que essas falas entrecortadas do possível narrador, sem nome, com a outra suposta narradora, ambos, em suas vozes anônimas, poderiam ser a voz da literatura se realizando em seu fora. Quanto ao fora, tratando sobre o apagamento da figura autoral, Foucault (2014) considera ser o espaço do pleno desaparecimento da pessoa que escreve, logo essa mão não é proprietária do texto, como o pensamento tradicional costuma crer. Para a literatura alcançar seu fora, é preciso a subjetividade ser deixada de lado. Em outros termos, o ser, dono da mão escrevente, precisa morrer para o ser da linguagem vir à luz.

Outro nome que corrobora com as ponderações em tela acerca da autoria é Martin Heidegger. O poema *Uma tarde de inverno* é usado por ele para tratar da questão:

Quem escreveu esse poema foi Georg Trakl. Que ele seja o autor desse poema não tem importância nem aqui e nem em relação a qualquer poema considerado uma grande obra. A grandeza de uma obra consiste, na verdade, em que o poema pode negar a pessoa e o nome do poeta (Heidegger, 2003, p. 13).

O filósofo rejeita o costumeiro hábito de interpretar um poema a partir da vida do poeta. Se uma obra for grandiosa, ela se sobrepõe à intimidade daquele que a escreve. A obra não pode ser limitada às intenções, ou meros traços biográficos do autor; ela tem a capacidade de sugerir leituras/vivências outras.

Embora, em alguns momentos de *Fazes-me falta*, sejam tratados de temas mais grosseiros, como a decomposição de um cadáver, por exemplo, ainda assim, fala da linguagem que conta essa decomposição de forma poética. Temos,

assim, poesia e morte sendo fundidas para questionar o fazer literário em si:

O teu corpo é agora alimento da terra - existirá no verde das folhas. E no cheiro do vento, na matéria física dos dias e das noites. Olho para a tua campa e sinto os teus olhos negros a serem devorados pelas larvas, o teu sorriso espelhento apodrecendo a cada instante, as tuas mãos desfazendo-se, desaparecendo para sempre deste mundo que é ainda tão teu. A luz do sol já não chega à tua pele, e poucos ficaram para verdadeiramente te chorar - alguns amigos. Ninguém que te tenha visto gatinhar, balbuciar as primeiras palavras (Pedrosa, 2003, p. 156).

Em ambos os romances, notamos a presença de uma linguagem que parece se desmontar para se explicar. Em vista dessas considerações iniciáticas a respeito dos livros do *corpus*, a metarratividade caracteriza, dentre todos os outros aspectos a serem discutidos na presente investigação, as produções das referidas escritoras. Isso prova que a linguagem literária pode falar sobre aspectos, como a sociedade na qual é produzida, o sujeito que a produz e os pontos de vista perspectivados em suas personagens, mas também fala sobre si e seu próprio tecer.

Discorrendo primeiramente acerca do texto lygiano, *Verão no aquário*, apresenta em seu enredo os medos e as angústias da personagem Raíza, que sofre um problemático processo de amadurecimento por vários motivos, em especial pelo fato de ter perdido o pai para o alcoolismo e também por se sentir rejeitada pela própria mãe, com a qual ela passa a disputar o amor de André, um tipo reservado que fala muito em Deus e estuda para ser padre. Essa personagem sofre de crises depressivas provocadas pelos traumas da infância e é de quem Raíza desconfia ser amante de Patrícia.

Os acontecimentos chegam ao leitor pela voz de Raíza, permitindo que ele possa ter maior conhecimento a respeito da personagem. Constantemente, ela tem devaneios, revivendo a presença de seu falecido pai, assim, suas ações são, quase sempre, marcadas pelas lembranças dele, trazendo saudade e muita melancolia, sentimentos que ecoam por toda a sua trajetória na narrativa.

Notamos, logo nas primeiras linhas, que a teia ficcional é tematizada pela “[...] mais invariável das certezas” (Lamas, 2004, p. 77), a morte. Vejamos:

Ele veio vindo silenciosamente [...]. Foi quando senti um perfume moribundo de rosas e lembrei-me então de que ele tinha morrido. Quis abraçá-lo, paizinho, que saudade, que saudade!... Senti o travesseiro úmido de lágrimas. Na escuridão do quarto, só a porta tinha o contorno marcado pela frincha de luz que se filtrava por baixo: era como a tampa do enorme caixão

de um enterrado vivo acordando com a noite em redor. E vendo pelas frestas o sol a brilhar lá fora (Telles, 1998, p. 7).

No fragmento, Raíza cita alguns elementos, como “perfume moribundo”, “caixão”, que remetem à morte e lembram-lhe o falecido pai. Em vão, ela tenta tocá-lo para aliviar a saudade, mas o retorno dessas tentativas é apenas sofrimento pela não aceitação da perda. A morte, no romance, é manifesta tanto pelo pai da personagem quanto por vários outros, citados ao longo do texto ficcional, no entanto, não é aceita de modo tranquilo por ninguém.

Essa percepção é confirmada por Suênio Lucena (2002, p. 55) em relação aos textos de Lygia: “[...] suas personagens estão tentando negar a morte. Não por acaso, a autora cita muito a frase: ‘A arte é a negação da morte’. Ou seja, a morte está aí para ser evitada, confrontada, nunca aceita de peito aberto”.

Cada personagem tem seu conceito quanto à morte. Para Raíza, por exemplo, morte está muito relacionada à solidão: “[...] os mortos são solitários! Meu Deus, como são solitários” (Telles, 1998, p. 13). Já para a prima, Marfa, morte é aversão: “— Tenho nojo de mortos, compreende? Por mais que se ame um morto, é preciso prender a respiração para beijá-lo” (Telles, 1998, p. 13). A morte é, assim, vista como um fato que, embora comum, é revestida por diferentes concepções.

Retomando Norbert Elias (2001) para refletir a respeito desses conceitos de morte nas citações da narrativa lygiana à luz de teoria, o estudioso afirma que muitas sociedades modernas têm dificuldade em lidar com o assunto do funéreo pelo fato de não conseguirem identificar-se (no sentido de não aceitar que um dia também virá para si) com os moribundos. As pessoas jovens e saudáveis constantemente resistem à ideia de pensar em seu próprio envelhecimento e em sua morte.

Ocorre como se não houvesse identificação entre as duas faixas etárias, jovens e velhos. Em verdade, diferentes são as formas de se compreender a noção de morte e, conseqüentemente, há muitos modos de se lidar com ela. Enquanto Raíza se compadece pela solidão que os mortos lhe transmitem, Marfa revela ser aversa a tudo que venha deles.

A pesquisadora Lamas (2004) pondera acerca da morte em textos lygianos. Segundo ela, em Lygia, a morte é vista enquanto metamorfose final, igualando a todos, pois revela, ou encobre, algumas de suas verdades. Configura-se

como a última transformação pela qual todos passam. Para a estudiosa,

No mergulho na morte a que conduzem seus textos, resgata-se a vida na palavra, no texto, no simbólico: a vida na literatura. Vida e morte são inseparáveis, tanto no mundo real quanto na literatura de Lygia Fagundes Telles. A morte, enfim, está presente na vida a serviço do constante renascer (Lamas, 2004, p. 262).

Conforme a pesquisadora, a morte na ficção da escritora aparece como forma de trazer vida ao texto e, por conseguinte, potencializar o simbólico. Ambas, vida e morte, seriam inseparáveis, e isso vale tanto para a realidade mundana quanto para a realidade literária.

A citação anterior, do diálogo entre Raíza e Marfa, uma das primeiras a abrirem o livro, já expõe dois conceitos presentes na ficção lygiana sobre morte: a relação entre morte e solidão e a repugnância que ela pode causar. Mas há também várias outras representações no decorrer do romance, como o ceticismo, figurando através da incredulidade no pós-morte, como vemos na fala do amante de Raíza, Fernando. Ao tentar acalmar a menina quanto às suas preocupações com a morte, ele diz: “[...] fique bem à vontade que depois a gente morre e não vai para o inferno como ensinaram no catecismo. E mesmo que exista o inferno ou equivalentes, se você me amar bastante, será absolvida” (Telles, 1998, p. 22).

Para Fernando, se a morte tem alguma importância, essa fora inventada pela religiosidade, especialmente católica. Essa é a responsável por transformar a vida em um martírio e, não bastasse, tornou a morte também um motivo de tristeza, o que, na opinião do personagem, não deveria ser. Ambas, vida e morte, são vistas por ele como castigo e a culpa disso é da religião.

Nesse livro, a religiosidade constrói, e fortalece, a crença em conceitos dicotômicos, como céu/inferno, salvação/perdição, Deus/Diabo, estes últimos como figuras que devem nortear a conduta humana para o fim escolhido por cada indivíduo para si. Tais conceitos cristãos rondam a mente de Raíza, provocando nela preocupações com seus mortos: “Meu pai fora para o inferno?” (Telles, 1998, p. 61). Ela mantém a crença em Deus e lida com pessoas céticas, como Fernando e a prima Marfa, semelhante ao que ocorre à personagem feminina de *Fazes-me falta*.

Para a mulher, o espaço ocupado no pós-morte é definido, após a decisão de cada indivíduo no livre arbítrio, pela entidade máxima do Cristianismo, Deus. Notamos essa concepção religiosa refletir-se na visão que ambas as personagens,

Raíza e a personagem feminina de Pedrosa, têm acerca da morte enquanto transição para uma espiritualidade.

Vejamos a seguinte passagem: “Por que a rosa em lugar do rosto? E o que ele queria tanto me dizer?” (Telles, 1998, p. 86). Morto, o pai de Raíza, sempre que lhe surge, parece sufocado nas próprias palavras não ditas em vida. Essa é a recorrente pergunta feita pela jovem, dadas as supostas aparições do pai sempre no mesmo formato: rosa em lugar do rosto e tentando falar algo. Eis aqui outro conceito para a morte: ela é o de repente, que chega e leva, roubando de alguém muitos dizeres ainda desejanos por virem à existência.

Adentrando, de modo mais pormenorizado, na urdidura de Inês Pedrosa, destacamos a narração inusitada em que cada capítulo é intercalado pela fala de duas personagens: uma mulher morta e um homem vivo, ambos anônimos. Para ele, a morte é um “lugar sem lugar” (Pedrosa, 2003, p. 23), um corpo morto é a negação de um corpo, por isso um “não-corpo” (Pedrosa, 2003, p. 68), e vida, um “breve espaço publicitário” (Pedrosa, 2003, p. 121), de tão frágil e fugaz. A morte, na trama pedrosina, seria vista, portanto, enquanto lugar da desmedida.

É interessante notar que esse enredo chega até nós pela perspectiva de uma morta, a personagem feminina. Desse modo, a concepção de morte aqui é, além da visão do personagem masculino, a de alguém que já morreu, diferentemente do texto lygiano cuja perspectiva é somente a dos vivos enlutados. Pelo viés da mulher, temos um leque ainda maior de perspectivas, até mesmo positivas no tocante à morte:

A imortalidade é irrelevante; deste lado da morte é a mortalidade que cintila: saber-me mortal dava densidade e cor às pedras do meu caminho; porque eu era mortal, a lua lembrava-me o amor e o mistério, e no céu inundado de estrelas estremecia o meu desejo de futuro. A única substância incompreensível é a mortalidade, que só o ser humano conhece (Pedrosa, 2003, p. 40).

Tendo em vista o lugar onde a mulher se encontra, no seu pós-morte, ela vê a mortalidade como privilégio para quem pode ainda desfrutar dela e projetar seu futuro. O privilégio aumenta por ser o homem o único dos mortais consciente dessa mortalidade, cheia de cor. Para a mulher, reconhecer-se mortal faz com que a rápida passagem pela vida seja mais intensa, não pelas romantizações, mas pelo intenso desejo de aventurar-se em conhecer experiências novas; segundo ela, na vida tudo

é perecível.

A perda da mulher fez o homem, até então cético, mudar seus conceitos sobre morte. Ele não acreditava no além-vida, mas depois da morte dessa pessoa querida, ele passa a crer, não apenas em vida eterna, mas também que agora ela o esperava em algum lugar. Ele supõe haver um lugar especial para quem aceita a morte, já que nem todos, segundo ele, lidam com esse acontecimento tranquilamente.

Após a mulher morrer, as pessoas lamentam sobre a falta de sentido na morte de uma moça com apenas trinta e sete anos, tendo em vista que a morte só é mais naturalizada na fase da velhice. Para a mulher, a morte destrói todos os prazeres a que nos apegamos para fugir do tempo. Enquanto vivos, nossa luta é sempre travada contra o tempo para tentar congelá-lo.

O enredo inicia com a fala dela, como se estivesse em uma posição fisicamente superior, vendo as ocorrências se passando em baixo, onde está seu corpo sendo velado, do qual se desprende – seria, portanto, uma narradora-defunta? O pairar das dúvidas já inicia nesse momento e esse suposto espírito já sente saudades do mundo deixado por ela repentinamente.

A personagem feminina comenta sobre sua chegada ao pós-morte: nada teve dos ritos nos quais se costuma acreditar existirem nesse momento, nada de músicas celestiais, de paisagens verdes, nem imagens da sua vida pregressa. Ao invés disso, nesse momento de saída do corpo, ela foi envolvida por uma luz branca que lhe explicava sobre sua morte e sobre situações da própria vida, esquecidas por ela.

Ironicamente, a personagem, durante toda a vida, desejou ser homenageada com uma festa surpresa dos amigos e amores, mas ninguém nunca o fez. Posteriormente, em sua morte, ela ganha essa “festa”, no velório e comenta: “Tive a minha festa-surpresa, sim, apareceram-me todos, carregados de flores, ao lado do caixão. Mas só tu cantas encostado ao gelo da minha boca azul” (Pedrosa, 2003, p. 171).

Para o homem, durante os enterros, a culpa é o sentimento mais prevacente: a culpa que os vivos, em redor do caixão, sentem em relação a seus atos para com aquele *ex-alguém*, agora velado para virar “banquete da terra” (Pedrosa, 2003, p. 131). Há também culpa pelo que disseram ou deixaram de dizer; pela omissão dos feitos, ou pelos feitos maldosos: “A culpa é o que sobra dos

enterros - o verdadeiro rosto dos mortos, aquele que alastra, invadindo-nos” (Pedrosa, 2003, p. 132).

O nojo aos mortos, comentado em citação anterior do texto Iyiano, que Marfa diz sentir, é referido também pela personagem pedrosina.

Aos vivos, incomoda-os o cheiro dos mortos. Por isso os sufocam em flores, incenso, velas, tudo o que possa manter esse cheiro longe do corpo concreto, ainda carne, ainda quente. No lugar do morto, é o medo que enjoa e entorcece. O medo que os vivos têm de mim, agora, do futuro que lhes anuncio, vestida para enterrar. Esse medo cria ondas de calor, ondas enevoadas, que a luz das velas, a baba dos sussurros amplia (Pedrosa, 2003, p. 21).

Na citação, há um ritual tradicional de velório com os costumeiros conceitos a respeito: visões de nojo do corpo que agora entra em processo de putrefação; medo do inexplicável; medo daquilo cuja explicação não pode ser apreendida pelas palavras, dada a impotência destas. Diante do cadáver da mulher, o homem beija sua testa e fica com cheiro de incenso e flores mortas.

Em seu estado de enlutado, o homem se recusa a aceitar o convívio com os vivos, especialmente com amigos que foram comuns aos dois. Estes parecem-lhes fantasmas da mulher, logo, suas presenças lhe fazem sofrer. Para ele, depois de perder alguém, a morte parece rondar aquele que ficou, como se desejasse tirar ainda mais dessa vida.

Raíza, de *Verão no aquário*, tem posicionamento semelhante. Ela traz em seu contexto várias mortes. Para ela, nem todos os mortos conseguem morrer na memória dos que ficam e isso parece eternizar o luto: “Afinal, quem era aquele moço cinzento, opaco? Não o reconhecia. Morto, Fabrício transformara-se num outro homem e esse homem eu nunca tinha visto” (Telles, 1998, p. 47). Aqui, uma cena da morte do ex-namorado de Raíza. Morto, ele parece não ser mais a pessoa conhecida por ela, mesmo assim, esse “estranho” cujo cadáver ela velou, induz a personagem a lembrar o Fabrício que fez parte de sua vida e, após a morte, parece permanecer na memória; simplesmente, “Alguns não conseguem morrer” (Telles, 1998, p. 52).

Destarte, para Raíza, a morte também pode ser entendida como permanência, imortalizando a identidade um dia existente naquele corpo, naquela memória. A personagem nota a drástica transformação provocada pela morte em um corpo e isso pode causar distância em razão do estranhamento que a partir de então

é construído pela perda daquela identidade.

Semelhante ao pensamento de Raíza, o personagem masculino de Inês Pedrosa acredita que paz genuína só se tem na morte. Observemos o trecho: “[...] os mortos ressoam nessa caverna abandonada a que chamamos coração. Que se ouvem no silêncio, na paz dos espaços despovoados, em sítios assim, onde é possível escutar o batimento do músculo involuntário” (Pedrosa, 2003, p. 176). Para ele, os mortos não desaparecem por completo, eles habitam no coração de quem fica: lugar de paz, silencioso e inabitado.

No caso do romance lygiano, morte surge, também, via suicídio. Para Marfa, o suicídio teria uma conotação de carência da parte da espécie humana, uma exposição para chamar atenção alheia. Segundo o pensamento da personagem, “[...] a gente só se mata por causa dos outros, para fazer efeito, dar reação, compreende? Se não houvesse ninguém em volta para sentir piedade, remorso e etecetera e tal, a gente não se matava nunca” (Telles, 1998, p. 17).

O personagem André, ao cometer suicídio, mexe com todo o fluxo da narrativa: expectativas são quebradas, laços são (re)construídos e as dores causadas por sofrimentos parecem se tornar abrandadas, tendo em vista que, diante da impossibilidade trazida por sua morte, não há mais nada a se fazer a não ser reorganizar sua existência e conformar-se em seu *aquário*. A morte de André, dessa maneira, provoca significativa reviravolta na trama.

Tais observações são reforçadas por Antonio Maura (2014, p. 99, tradução nossa), para quem “[...] o suicídio de um personagem quebra o discurso e provoca uma mudança de cenário. A morte parece ser a única coisa autenticamente real”⁷. Se o mistério é uma característica potencial da literatura lygiana, quando se trata da morte, essa característica se torna ainda mais acentuada, especialmente quando é uma morte provocada por suicídio.

Tudo ocorre como se a morte de André representasse uma última palavra sua em meio a tantas silenciadas durante sua trágica existência. Essas palavras, muitas vezes, Raíza tentou, em vão, arrancar dele e, inesperadamente, tornam-se caladas para sempre. Barthes (1991, p. 39) levanta considerações, tratando dessa *fala última* do suicida na perspectiva do discurso amoroso, ao afirmar que:

⁷ “[...] el suicidio de un personaje quiebra el discurso y provoca un cambio de escenario. La muerte parece ser lo único auténticamente real [...]”.

Falar por último, “concluir”, é dar um destino a tudo que se disse, é dominar, possuir, dar, atribuir o sentido: no espaço da fala, aquele que vem por último ocupa um lugar soberano [...] visa à posse desse lugar; pela última palavra, eu vou organizar, “liquidar” o adversário, infligir-lhe uma ferida [narcísica] mortal, vou reduzi-lo ao silêncio, castrá-lo de toda fala [...] o que conta é o último lance de dados.

Diante do exposto, questionamos: ao decidir tirar a própria vida, André estaria *proferindo* sua última palavra a todos os que fizeram tanta questão por ela? Após os embates discursivos travados com os outros e com ele mesmo, teria conseguido, finalmente, assumir a palavra derradeira? Seja o que for, o entendimento mais cabível, a nosso ver, é que todas as impossibilidades causadoras do caos em sua vida foram anuladas pela impossibilidade suprema: a morte.

É interessante notarmos que, conforme acontece em outros textos lygianos, alguns até já comentados no tópico do inventário, a morte não chega, necessariamente, sem avisar. Mas, em nossas leituras investigativas, no conjunto geral da obra, defendemos o seguinte: em Lygia, quando a obra é tematizada pelo funéreo, o anúncio da morte é algo sutilmente sugerido, logo nas primeiras páginas, em boa parte de seus textos.

Vários sinais são dados, como no caso desse romance, de que algo trágico está se preparando para acontecer. Por exemplo, ao ir visitar André, sem imaginar ser a última vez, Raíza avista uma estranha mulher: “Uma mulher de impermeável preto e maleta na mão descia a escada. Quando passou por mim vi de perto sua cara enegrecida. Mostrou-me um sorriso esverdinhado” (Telles, 1998, p. 181).

Posteriormente, ao ser noticiada do suicídio de André, Raíza relembra a cena dessa mulher de preto passando por ela. A princípio, julgava ser uma parteira, mas depois reconhece que se tratava de uma anunciação da morte do jovem:

Meu Deus, meu Deus, meu Deus, fiquei repetindo. Meus lábios estavam grudados como se entre eles houvesse cola. Com uma nitidez atroz revia o casarão no meio da tempestade. E a mulher no alto da escada, o sorriso verde, a valise preta na mão.
— Não era a parteira, era a morte (Telles, 1998, p. 186).

Essa imagem da morte, personificada na estranha mulher, é mais uma dentre tantas formas que costumeiramente são usadas para materializar a morte, tentando *dar um rosto* a essa visitante desconhecida, mas de chegada certa.

Fenômenos naturais, como fortes tempestades e clarões de relâmpagos, falta de luz na casa onde morava André, a passagem repentina da mulher com sorriso verde... são alguns dos sinais presenciados pela narradora quando fora visitar o rapaz. A personagem Patrícia, no entanto, considera que esse fim para André era meio previsível porque ele já tentara se matar outras vezes. “Ele tinha vocação para a morte” (Telles, 1998, p. 199).

Falando em verde, conforme já comentamos, essa é uma cor recorrente nos textos lygianos e em *Verão no aquário* não é diferente. Vejamos:

[...] um frasco de essência esverdinhada (p. 35);

[...] quase afogada toda verde de limo [...] (p. 43);

Os sons eram verdes, de um tom verde-esmeralda. [...] com aquele verde tão brilhante! (p. 59);

Rosas num pote verde. (Telles, 1998, p. 65);

Por entre a peruca [...] verde, [...] de longas unhas verdes e fez um aceno geral. (p. 72);

Achei-o esverdeado sob a luz do luar. (p. 75);

[...] agarrando as pontas dos cornos verdes. (p. 77);

[...] encheu meu copo de uma bebida verde [...] (p. 78);

[...] ramagens num fundo verde-água.” (p. 106);

[...] entre o verde do quintal dos velhos. (p. 116);

[...] um lenço verde-malva [...] (p. 117);

Mas os olhos verdes eram poderosos. (p. 136);

[...] vai ficar verde de inveja [...] (p. 165);

[...] as olheiras esverdeadas. (p. 167);

[...] um sorriso esverdinhado. (p. 181);

Tem um nome tão bonito, Rio Verde... (Telles, 1998, p. 195).

Notamos também em *Fazes-me falta* o verde como uma cor que se apresenta com certa frequência. Acompanhemos:

[...] procurar-te no verde cruel [...] (p. 35);

De um verde de feltro [...] (p. 94);

[...] montanha verde semeada de ruínas [...] (p. 162);

Estás dentro da camisola verde água, [...]. Os cravos, o verde, a canção [...] (p. 178);

[...] em tons de verde [...] (p. 189);

[...] e verde, à inglesa. (p. 192);

na luz verde da madrugada. (p. 196);

[...] apesar das suas unhas verdes [...] (p. 214);

[...] iluminando o relvado verde (Pedrosa, 2003, p. 236).

A frequência da cor verde na obra lygiana é tão perceptível que se torna objeto de estudo de vários pesquisadores, dentre eles, Juan-Eduardo Ciriot (1958 *apud* Lamas, 2004), para quem a cor verde tem uma conotação ambígua, representando, paralelamente, vida (pelo verde geralmente relacionado à vegetação) e morte (o verde dos cadáveres), “o verde do mofo (putrefação, morte, maléfico)” (Lamas, 2004, p. 193). Essa cor, tanto na concepção dos estudiosos como também na nossa, estaria relacionada diretamente à morte, embora nem sempre ela apareça ligada ao funéreo de modo explícito, pelo menos essa é a conclusão mais coerente diante dos dois livros em estudo.

Em réplica à Raíza, quando esta afirma que nem todas as pessoas mortas tornam-se esquecidas, Fernando diz o seguinte:

— Não? Nem mesmo quando se transformam numa carcaça putrefata? Hein? — insistiu enquanto apanhava o molho de chaves em cima da cômoda. — A diferença entre nós é que quando você vê uma formiga carregando outra, suspira e pensa, olha aí a formiga que vai enterrar a irmãzinha dela. E eu respondo, não, meu amor, ela não vai enterrar a irmãzinha morta, ela vai comê-la (Telles, 1998, p. 52).

Sobre a mortalidade à qual estão predestinados todos os vivos, podemos entender que, segundo Fernando, tanto para humanos, quanto para animais, o conceito tem o mesmo sentido, diferindo apenas pelo fato de que, entre os humanos, os mortos não são devorados, como ocorre entre os animais, mas todos apodrecerão do mesmo modo. Retomando, porém, a defesa de Heidegger (2012), o próprio termo “morte” sequer pode ser atribuído aos animais, uma vez que somente o homem morre porque apenas ele tem consciência da sua mortalidade. O animal, por não o saber, pode somente findar.

Chama-nos atenção uma conversa entre Raíza e o amante, Fernando,

ambos referindo-se à loucura que acomete Samuel, tio da protagonista, comparando loucura à morte: “— Ele vai morrer no sanatório. — Ele já está morto” (Telles, 1998, p. 41). Para Fernando, o caos de impossibilidades no qual se encontra o sujeito louco pode ser equiparado ao do morto, haja vista não haver mais possibilidade de reversão para nenhum.

Essa conversa entre as personagens evoca a retomada da visão de Foucault (2000) sobre o assunto discutido no Capítulo 1 desse estudo: para o francês, a loucura é apontada como inseparável da morte e da literatura, haja vista serem as três experiências-limite, como ele considera. Todas excedem os limites da dita lógica racional pelos mistérios que cada uma abriga. A compreensão de nenhuma, morte, loucura e linguagem, pode ser apreendida em sua totalidade. O que se tem são apenas perspectivas, ou possibilidades de interpretação para cada uma.

Em seu ensaio *A loucura, a ausência de obra*, presente na coletânea *Ditos & escritos I*, Foucault (2002) aproxima loucura e literatura falando dessa *estranha vizinhança* entre as duas por se apresentarem de modo bastante imbricado. A loucura se configuraria como um tipo de linguagem excluída porque vai contra o código linguístico ao emitir vocábulos sem sentido. Assim como a loucura, o teórico refere-se à literatura como uma forma de linguagem rejeitada, caracterizando-a do seguinte modo:

ela consiste em submeter uma palavra, aparentemente conforme o código reconhecido, a um outro código cuja chave é dada nesta palavra mesma; de tal forma que esta é desdobrada no interior de si: ela diz o que ela diz, mas ela acrescenta um excedente mudo que enuncia silenciosamente o que ela o diz e o código segundo o qual ela diz (Foucault, 2002, p. 215).

Ao lado da morte, e da loucura, a linguagem hesita, recua, pois a compreensão que se tenta obter dela é dúbia. Notemos como exemplo a hesitação presente nas imagens oníricas construídas por Raíza ao lembrar seu falecido pai: “Em lugar de rosto ele tinha uma rosa mas o perfume era de hortelã. Chamou-me tão insistentemente, Raíza, Raíza! Que é que ele queria dizer? E por que não disse?” (Telles, 1998, p. 36). Aqui, Raíza tem mais outro de seus constantes sonhos com o pai que, curiosamente, sempre lhe aparece tentando dizer algo, porém, por algum motivo desconhecido, suas falas não acontecem, transitando no limiar dos não-ditos, tão frequentes na narrativa. É um personagem já falecido, evocado

apenas pelas lembranças da filha e limitado ao silêncio. Até em suas supostas aparições nos sonhos de Raíza, ele surge preso por um mutismo.

Parte do enredo desse romance parece transcorrer na esfera do onírico, especialmente com relação à personagem protagonista, cujos discursos, supomos, confundem sonho e morte. Ela está falando de algo, de repente parece sair desse meio e ir para um espaço onírico. O que a intriga é o pai aparecer-lhe com uma rosa em lugar do rosto e essa rosa exalar cheiro fúnebre. Ao leitor, fica a dúvida: seria sonho? Ela estaria experienciando um contato espiritual com o pai morto? Ou tudo não passa de reflexos de saudades, dado seu estado de enfrentamento ao luto que a deixa desamparada em meio à ausência do falecido?

Assim é a urdidura de *Verão no aquário*, não há sinais concretos que nos permitam ter nossas dúvidas esclarecidas em relação aos acontecidos. Prevalece sempre, ou quase sempre, o mistério, como bem descrevem Àlex Escrivà e Javier Zapatero (2014, p. 140, tradução nossa): “Ao contrário do tratamento que é dado à morte na literatura de outros autores brasileiros, em Fagundes Telles não há morte. Ela é abordada como um acontecimento cheio de incertezas e mistérios”⁸.

A presença de imagens oníricas é frequente também no romance pedrosino. Vejamos: “Porque há tantos corredores, e tão escuros, nos sonhos? [...] Uma caveira com restos de carne nos olhos ri-se para mim e faz nha-nha-nha, como as crianças [...]. Acordo e tenho dificuldade em separar-te da caveira” (Pedrosa, 2003, p. 17). Em sonho, o narrador masculino avista imagens da morte pela clássica caveira zombando dos vivos, que não escapam a ela: se não são tomados pela própria morte, são tomados pela morte de suas pessoas queridas. O homem lamenta o silêncio deixado pelos quartos da casa após a partida da mulher e tudo agora cheira à velhice e podridão, as novas situações da morta.

A existência dessa personagem masculina, e mesmo as lembranças do seu passado, tornam-se preenchidas (ou esvaziadas?) de ausências em razão do vazio deixado pela perda da mulher. Vejamos um trecho em que o homem recorda uma cena de quando era bebê: “[...] era eu próprio, com uns dois ou três meses de vida, sorrindo para o vazio, suspenso no nada, embrulhado num cobertor que tinha o recorte de duas mãos ausentes. Eu tinha um sorriso [...] virado para a ausência [...]”

⁸ A diferencia del tratamiento que la muerte se ha dado en la literatura de otros autores brasileños, en Fagundes Telles no hay muerte, se aborda como un acontecimiento repleto de incertidumbre y misterio.

(Pedrosa, 2003, p. 78).

Essas percepções também ocorrem no texto lygiano. O romance é todo elaborado por uma linguagem de hesitação e negatividade, que reverbera a falta de crença no humano, no amor, bem como nos relacionamentos, segundo notamos a seguir:

Tínhamos nos amado. E agora ele amava outra e depois amaria outra ainda e os amores e desamores iriam se renovando com a mesma naturalidade com que Dionísia renovava a água do aquário: assim que o visgo acumulava no fundo, ela abria a torneira e o jato d'água limpa subia cobrindo tudo (Telles, 1998, p. 162).

Para as personagens, o contexto funéreo em que estão imersas explicita a fugacidade da vida, percepção estendida, também, à transitoriedade e à falta de perspectiva dos relacionamentos, conforme mostra o pensamento de Raíza, reproduzido no trecho acima, sobre a banalidade com que seu amante *troca de amores*. Em meio a essa falta de perspectivas, as personagens revelam-se em suas fraquezas, como é o caso de Fernando ao se direcionar à Raíza, que deseja relacionamentos estáveis e duradouros: “— Quantas vezes precisarei dizer que não amo minha mulher, que sou infeliz com ela? Hein? Como seria infeliz com você se estivéssemos casados, ninguém está feliz, carneirinho, ninguém” (Telles, 1998, p. 54). Todos estão esvaziados e sem perspectivas.

Esse esvaziamento, conforme dissemos acima, é marca da linguagem dessas escrituras. Essa linguagem vazia fala também do esvaziamento dos valores, da História e da alma: “O vazio era, para nós, esse consenso de estereótipos sobre um passado mítico. Antes-da-Queda-da-Alma” (Telles, 2003, p. 51). O vazio da linguagem conflui, desse modo, para a ocorrência de sujeitos esvaziados, bem como para uma História (no caso do romance pedrosino, essa História se refere ao passado de Portugal) esvaziada.

O homem fala do seu vazio como alguém que “já não espera ter mais nada. E vi-me esvaziado, sem perceber porquê. Com vontade de resmungar sem razão [...] Inscrevi-me no curso de História para preencher esse buraco” (Pedrosa, 2003, p. 25). O trecho termina com uma explícita ironia, tendo em vista que, após lastimar o esvaziamento da História, justificando a inutilidade desta, ele decide exatamente estudar História.

Tudo é fluido e instável. Não há um porto seguro para se apoiar. Destarte,

julgamos ser este o *locus* do enlutado: o nada. Vejamos: “Já não possuo nada a que me agarrar. Nem o teu corpo, nem a minha razão, nem a vida [...]. Fazes-me falta. Não te consigo inventar” (Pedrosa, 2003, p. 107).

O homem vive em uma espécie de (não)lugar: não pertence ainda ao *outro mundo*, onde a mulher se encontra, mas, ao mesmo tempo, sente-se deslocado deste mundo, não conseguindo, nem querendo, ajustar-se à nova realidade de enlutado. Esse desajuste da personagem convém com a escrita que o faz chegar até o leitor. Em consonância, segundo Barthes (1997, p. 63), a escrita, em seu grau zero, “escrita branca”, é amodal, livre de prescrições linguísticas e formada pela ausência. A língua é opaca e repleta de buracos, como é o vazio da vida das personagens em razão da saudade deixada pelos entes queridos.

Para o enlutado, o mundo é deprimente e silencioso. Esse silêncio, no entanto, não remete, necessariamente, à mudez ou à impotência das palavras, pois, segundo Barthes (1997), o indizível, às vezes, de tão potente, não consegue falar nada e o silêncio é que fala. Associando esse silêncio das palavras ao seu período de luto, Barthes (2011) reflete acerca do cuidado devotado à mãe durante sua convalescença, afirmando que, na maior parte do tempo, a relação entre os dois se dava pela via do silêncio. O diálogo, as palavras, qualquer forma de linguagem, tudo era dispensável, visto que a insignificância dessa linguagem habita o espaço do amor entre mãe e filho. Nada precisava ser dito, haja vista apenas o silêncio bastar àquela convivência.

Analisemos esta outra citação de Pedrosa (2003, p. 215): “Ouço-te do interior da minha voz. Palavras calcinadas pela saudade da vida, palavras que choram como canções, palavras enroscadas na música da infância”. Aqui, o homem pondera sobre o silêncio de seu luto, o qual se dá por intermédio de palavras que foram transformadas em cinzas. E assim ele enfrenta esses dias pós-morte da mulher: entre luto e palavras, palavras dolorosas e, por isso, silenciadas.

Ele considera que estar enlutado é viver: “a vida não é mais do que essa sucessão de faltas que nos animam” (Pedrosa, 2003, p. 14). Enlutar-se é lembrar de nossa mortalidade e, assim como o outro morreu, também morreremos e seremos esquecidos. E isso pode dar ânimo para a vivência dessa mortalidade. Mas ela o pede para não ficar preso a essas faltas deixadas por ela, considerando que isso gera mais sofrimento e os sofrimentos são uma forma de antecipação da morte. Aquele que fica, o enlutado, vai sendo rodeado de espectros e envolto por uma

atmosfera fúnebre.

O luto parece evocar nos enlutados a sensação de também estarem mortos, sem desejo pela continuidade da vida e de tudo aquilo que se constitua como normal a ela. Ora, mas a morte e seu conseqüente estado de luto naquele que fica não seriam também acontecimentos naturais da vida? Ela é, indubitavelmente, uma das nossas poucas certezas, logo, deveria ser encarada com trivialidade, porém não o é, provocando diferentes sentimentos.

O luto repercute em mudanças no indivíduo, como o distanciamento de sua rotina normal. Esse estado, porém, é temporário e não pode ser interrompido, precisando ser vivenciado. Na pessoa enlutada, apresenta-se a incapacidade de desejar um novo objeto para amar por não querer que nada substitua o apego ao falecido. Ela afasta-se de tudo que não se relacione às lembranças de quem se foi, mantendo o constante desejo de estar presa a este até a dor provocada pelo luto ir, paulatinamente, sendo superada.

Roland Barthes (1984), entretanto, ao relatar sobre o luto vivenciado pela perda de sua mãe, discorda que exista possibilidade de superação do luto: “Dizem que o luto [...] apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo” (Barthes, 1984, p. 113). Em sua visão, portanto, o luto não passa. Somente a emoção manifestada pelo choro é que, depois de um período, cessa, mas as dores do enlutado não são superadas.

O estado de luto causa insegurança e instabilidade em quem o enfrenta. Essas sensações são notadas na própria forma de condução dos enredos. Nas citações já apresentadas, de ambos os livros, a linguagem é caracterizada pela presença de um aspecto comum no romance contemporâneo: a fragmentação.

Percebemos a ocorrência de uma linguagem fragmentada e cética constituída de modo similar ao mundo criticado pelas personagens, aos sujeitos habitantes dele e ao enredo inusitado. É como se tudo isso fosse colocado em xeque porque acontece em espaços movediços sem estabilidade para quem vive nele. Tal perspectiva é apresentada por meio desse elemento instável que, assim como a morte, nada nos diz: a linguagem.

Nesses romances, os enlutados, que são também os enamorados, usando o termo barthesiano (1991), perdem a palavra e ficam ecoando apenas o “silêncio sonoro” (Barthes, 1991, p. 22). Acompanhemos essa citação do texto

lygiano:

Quando na realidade o amor é tão simples... Veja-o como uma flor que nasce e que morre em seguida porque tem que morrer. Nada de querer guardar a flor dentro de um livro, não existe coisa mais triste no mundo do que fingir que há vida onde a vida acabou. Fica um amor com jeito desses passarinhos empalhados que havia nos escritórios dos nossos avós (Telles, 1998, p. 40).

Nas falas de Raíza, notamos uma fusão entre amor e morte. Para ela, quando o amor acaba é como se fosse uma morte e muitos se negam àquela perda, entrando em estado de luto. O que ama não aceita perder. Ao refletir sobre luto e amor, julgamos oportuno trazer o posicionamento de Barthes (1991), que relaciona o discurso do enlutado ao discurso amoroso. Conforme o estudioso, o enlutado vive em descontentamento com a vida pela perda do ser querido. Essa ausência do amado priva o amante, deixando-o enlutado.

Nesse livro, *Fragmentos de um discurso amoroso*, usado como referência teórica para este ponto do trabalho, o francês analisa como se estrutura o discurso amoroso, servindo-se de variadas perspectivas para seu norte, como a literatura, a filosofia, a história, além das experiências vividas. Para tanto, ele toma a linguagem como mola propulsora: discurso amoroso x discurso enlutado.

Conforme Barthes (1991, local. 6), “[...] o discurso amoroso é hoje em dia *de uma extrema solidão*”, como é o do enlutado. Ambos, enlutado e enamorado, passam a fazer mal a si mesmos ao mergulharem em seus caos, formados pelo misto de rejeição (em relação ao restante do mundo), solidão, medo, insegurança... Tudo isso somente pode ser narrado por aquele que fica, o enlutado.

Portanto, concordamos com Barthes (1991) que podemos comparar o discurso amoroso a uma narrativa por ser a história de um *eu*. O enamorado apenas escreve o início dessa história, mas, assim como a morte, são os outros que escrevem o fim. Não é possível ao enamorado saber como ou porque termina. Pensando a morte enquanto narrativa, o enlutado é quem fica para contar a existência que o outro um dia foi.

Através da defesa de tais ponderações, o teórico incita-nos a sair do nosso lugar-comum e refletir por outras vias que não as dos tradicionais clichês por intermédio das quais costumamos pensar o amor, esse dito sentimento universal. Barthes (1991) questiona qual seria o lugar do outro, do ser amado, porém esse

lugar não pode ser explicado. Para ele,

Sobre ele minha linguagem vai sempre tatear e gaguejar para tentar dizê-lo, mas nunca poderá produzir nada além de uma palavra vazia, que é como o grau zero de todos os lugares onde se forma o desejo muito especial que tenho desse outro aí (e não de um outro) (Barthes, 1991, p. 14).

Conforme as considerações expostas nesse estudo, o pensador francês tenta suplantar estereótipos existentes em torno do enamorado: é obrigado ao sofrimento, à rejeição, ao ciúme, igualmente a todos os que se apaixonam. Se podemos falar em uma ordem do discurso amoroso, é possível dizer que o *topos* do sujeito enamorado é o da espera, já o do amado é o da partida. O enlutado ama e, de algum modo, vive à espera do que morreu. Só aquele, portanto, sente a ausência do outro, pois só o outro é ausente: “[...] *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre ausente” (Barthes, 1991, p. 27).

Assim também não é possível compreender o porquê da escolha por determinado sujeito e não por outro. Trata-se da impossibilidade de conseguirmos nomear a experiência amorosa. É mais um “fracasso da linguagem” (Barthes, 1991, p. 15). É pela via da linguagem que ocorrem bruscas mudanças e “[...] é pela linguagem que o outro se altera” (Barthes, 1991, p. 20). Na palavra, o outro revela o seu ‘eu’, esse ‘eu’ cujo discurso é sufocado pelo meu. Quem fala pelo amado é o amante, quem fala pelo morto é o enlutado.

O amado, assim como o morto, tem suas falas sucumbidas. Quando o enlutado assume a linguagem é porque alguém já morreu, e quando o amante faz o mesmo significa que o outro também está no *noante*, nesse espaço da morte. O amor é “[...] um luto que já ocorreu, desde a origem do amor, desde o momento em que fiquei encantado. Seria preciso que alguém pudesse me dizer: ‘Não fique mais angustiado, você já o(a) perdeu’” (Barthes, 1991, p. 22). Aqui, o amor é comparado ao luto; há, no discurso amoroso, uma angústia de amor pelo medo de perder o amado sem saber já tê-lo perdido. O enamorado está em luto, haja vista que, desde o início do amor já ocorre a morte (a partir do momento de enamoramento). A perda surge logo que o sujeito se apaixonou, daí ser iniciado seu luto.

Em um trecho de *Verão no aquário*, Fernando, em conversa com Raíza sobre a falta de encanto que tem por relacionamentos, especialmente casamento, há o seguinte:

— Mas que fervor?! Se não acredito no casamento, Raíza, como é que você quer que... Apesar de tudo, até que tenho me casado muito, embora sabendo perfeitamente que dentro de poucos meses, dentro de poucos anos, a coisa fica assim como um saco de água quente que se leva para a cama em noite de inverno: no princípio, aquele bem-estar, aquele calor. No meio da noite a gente acorda e descobre que a água já está fria, mas tão fria que parece absurda a lembrança de que houve um instante em que ela nos aqueceu (Telles, 1998, p. 54).

Na visão de Fernando, o amor se desfaz, termina em ruínas e depois é nada, como se, após um tempo, ficassem apenas os restos mortais do amor. A passagem da vida para a morte também tem essa sequência: é existência, reluzindo vida, depois morte, então esfria, vira “carcaça putrefata” (Telles, 1998, p. 52) e desaparece, ficando o nada.

De forma gradativa, Raíza enumera as várias fases do amor, que começa com a busca e termina com o medo da solidão e seu consequente estado de luto da parte do que fica, o amante. Vejamos:

[...] a busca, a conquista, a posse rápida e total na ânsia de enraizar o amor que de repente não é mais amor, é luxúria, luxúria que de repente não é mais luxúria, é farsa. Farsa que é medo, simplesmente medo da solidão mais difícil de suportar do que o peso do corpo a se abater sobre o meu (Telles, 1998, p. 46).

Para a personagem, o amor inicia com a procura do amante pelo amado, mas depois vai, paulatinamente, sendo dissipado até tornar medo da solidão. E quando ele chega a esse último estágio, significa que a solidão já não é mais algo iminente a acontecer, mas algo factual porque a *morte* do amor já aconteceu e o amante, portanto, encontra-se novamente imerso na solidão.

Contexto semelhante ocorre no texto pedrosino em que o homem comenta a respeito de dois eventos sociais, casamentos e funerais, que, segundo ele, equiparam-se. Vejamos:

Os casamentos, como os funerais, são dias de esquecimento. Embriagamos de champanhe ou lágrimas, afogamo-nos no leite grosso de ruínas sobre as quais o sangue habitualmente circula, e de repente é noite e não sabemos bem o que se passou. Só depois, nas fotografias, nos damos conta de que estivemos lá mas dos enterros não se guardam fotografias (Pedrosa, 2003, p. 110).

Os dois eventos representariam a ruína da existência humana. O morto

homenageado no funeral, um dia, foi vida cheia de cor e terminou em nada, ficando registrado apenas em fotografias. O casamento marca a união, a escolha pelo outro e a conseqüente alegria pela escolha. Porém, semelhante à morte, um dia ele será apenas fotografia.

Já comentamos, no início deste tópico, sobre a escrita da personagem Iygyana, Patrícia, na perspectiva da metanarratividade. Retomamos, neste ponto, essa escrita, mas para discuti-la sob outro prisma: a escrita que se constrói em meio ao luto. O contexto de Patrícia é delineado pelo seu estado de enlutada após a morte do marido. Durante esse período, ela se dedica à escrita de um romance. Podemos considerar ser uma “escrita enlutada”, expressão que retomamos do pensamento de Bylaardt *et al* (2019), já explanada no Capítulo 2. Para Patrícia, a escrita literária pode ser sua busca por salvação para fugir do caos e do luto pela morte do ex-marido.

Verifiquemos uma fala de Raíza sobre a escrita da mãe e sua suposta apatia: “Ela não queria saber de nada. Ou melhor, queria saber, mas era como se não tivesse sabido. Ouvia. Calava. E muito tesa e muito limpa, sentava-se diante da máquina, punha os óculos e começava a escrever” (Telles, 1998, p. 61). O trecho, construído em períodos curtos, mostra-nos o ritual de preparação da personagem para desenvolver sua escrita.

Esse ritual inclui o silêncio no qual ela se fecha quando inicia seu cuidadoso ofício de esmerilhar as palavras. Embora passe a maior parte do tempo trancada em sua mudez, como escritora, Patrícia conhece bem o poder que as palavras têm e por isso faz bom uso destas quando conversa com alguém, sendo bastante seletiva naquilo que profere.

Esse conhecimento acerca das palavras é percebido também na personagem feminina de Pedrosa, conforme notamos: “Estou à tua espera num sítio onde as palavras já não magoam, não ferem, não sobram nem faltam. Esse sítio existe” (Pedrosa, 2003, p. 235). A mulher fala de um lugar onde as palavras são totalmente esvaziadas, o lugar da morte. Assim, palavras e morte estariam no mesmo nível de esvaziamento, *no noante*. Palavras + noante = morte, nada.

Chamamos atenção para a palavra *noante*, muito presente no livro, “[...] neste noante em que vogo” (Pedrosa, 2003, p. 171), sendo citada somente pela mulher morta, referindo-se ao lugar onde ela se encontra agora, após sua morte. Segundo a própria autora, em entrevista a Mário Costa (2005), a palavra não existe,

foi invenção dela para não usar a palavra “limbo”, que é sinônimo, mas, por ser, segundo ela, uma palavra carregada de sentidos ruins, como culpa e tristeza, optou por noante. O noante, assim, seria o lugar do nada onde habita o silêncio.

As certezas tornam-se diluídas na morte. Os dizeres que não foram pronunciados, a busca por palavras para calar esses silêncios, tudo isso se dissipa. Examinemos: “Há tantas coisas que nunca te disse [...]. Flutuo por este noante em busca dessas palavras a menos, atravessadas entre nós como um longo corredor de prisão” (Pedrosa, 2003, p. 27). A mulher lamenta o que poderia ter sido e não foi e reconhece a grandeza de pequenos momentos, somente valorizados quando não se pode mais alcançar, segundo a personagem: “já nada posso por ti, por mim, pelas horas todas que nos esquecemos de viver” (Pedrosa, 2003, p. 33).

Ela mostra-se em posição superior porque está no *lado de cima*, observando a todos, inclusive o homem:

Éramos muito novos, sabíamos tudo. Achávamos que a vida era uma instalação multimedia, erguida pelas nossas mãos para a nossa glória. [...] E olha para mim agora. Não me vês, claro, provavelmente estás já a esquecer a cor da minha pele, as minhas cicatrizes arrefecidas (Pedrosa, 2003, p. 13).

A mulher admite sua impotência. Segundo ela, não somos donos do tempo, nem carregamos certezas, trazemos apenas cicatrizes que nos lembram de onde viemos e o que fomos. Mas, para os outros, essas lembranças nossas inexistem, tornando-nos fadados ao esquecimento alheio.

Mas, sobre lembranças, o homem diz o seguinte: “Não consigo descrever a falta que me fazes. O teu amigo Pascoal disse-me que devia escrever tudo o que recordasse de ti.” (Pedrosa, 2003, p. 143). Identificamos certa preocupação em querer construir lembranças pela escrita. São as memórias narrativas, a escrita para o morto não cair no esquecimento. Logo, há uma importância da memória para o enlutado.

Em outra passagem da narrativa, o homem lamenta não ter escrito nada para congelar o tempo em que ambos estiveram juntos: “Se ao menos eu tivesse escrito cada um dos nossos dias, anotado a sequência das nossas conversas, agarrado o Tempo que nos foi roubado. Uma narrativa, uma ilusão de ordem [...]” (Pedrosa, 2003, p. 103). Aqui, a personagem reconhece a escrita como forma de eternizar e burlar o tempo que se esvai querendo levar os acontecimentos consigo.

Mas a escrita registra, congela esse tempo com seus acontecimentos que o homem não quer deixar ir embora morrendo junto com a mulher. Convém-nos aqui a indagação: ora, se a morte eterniza, a escrita também o faz?

Em *Fazes-me falta*, há uma fusão entre dissertativo e narrativo (ora o texto narra, ora disserta e, ao mesmo tempo, mistura-se com poesia), de acordo com a passagem abaixo:

Não basta morrer para conhecer o sorriso de Deus - mesmo que, como foi o meu caso, se tenha vivido abismada nele uma vida inteira. Quando o pior acontecia, aquele sorriso descia às minhas trevas com um soluço de baloiço, um gíngar de gonzos arrancado às cordas da infância. Eu sentava-me nele e subia, balouçando, até à luz. O pior aconteceu-me cedo, tive sorte. Deus procura primeiro os que sofrem antes do conhecimento específico da dor, talvez porque os outros sabem demasiado para poderem ser salvos (Pedrosa, 2003, p. 9).

Essa reprodução de uma fala da mulher parece iniciar com característica de texto dissertativo, porém, logo após, ele é entrecortado com o que parece ser a narração de uma situação habitual na convivência entre ela e o homem, em seguida, a dissertação é retomada. Dessa maneira, podemos considerar estarmos diante de uma escrita bastante peculiar.

Essa fusão entre narração e dissertação configura-se, para Álvaro Cardoso (1993), como uma das características do romance português contemporâneo. Para o autor, não há diferença entre o narrativo e o dissertativo, uma vez que um advém do outro, assim como as falas das personagens na composição textual pedrosina.

Outra mudança ocorrida na nova narrativa contemporânea comentada por Cardoso (1993, p. 118) é o tempo: não é mais linear: “[...] passado e presente são entidades temporais que se fundem graças ao deslocamento contínuo das vozes narrativas”. Em *Fazes-me falta*, não somente as falas dos narradores ficam sendo alternadas entre o passado de suas lembranças e seu momento atual, como também o contexto físico de ambos faz titubear a tradicional ideia de tempo fixo. O que parece haver é o constante deslocar do tempo: para a mulher, morta, o tempo é seu eterno presente; já para o homem, vivo, o tempo é seu feliz passado em companhia da mulher, seu infeliz presente de luto e, embora não queira, seu futuro.

Sobre a escrita de Inês Pedrosa, Navas e Ventura (2017) consideram ser semelhante a uma tessitura composicional em renda porque é como se

apresentasse lacunas, construindo – ou desconstruindo? – uma escrita fragmentada, embora seus dizeres sejam proferidos por uma voz lírica própria da tradição literária portuguesa, como se a sua obra residisse entre uma tradição e uma inovação.

A renda é constituída por linhas que formam buracos, mas não os preenchem, deixando sempre espaços a serem completados pelo leitor, no caso da leitura do texto pedrosino. Esses *buracos* fazem haver, no romance, mais dúvidas do que certezas e mais ausências do que presenças, contribuindo para potencializar a carga poética contida nos fios dessa renda ao ponto de ser conveniente indagarmos: é prosa ou poesia?

Prosa poética. Em *Fazes-me falta*, a escrita é tecida com bastante lirismo, característica que justifica o romance ser considerado, por Navas e Ventura (2017), prosa poética. As pesquisadoras afirmam que o livro está amparado nessa hibridização de gêneros, por isso ele transcende os limites da linguagem por meio de um discurso que atinge o indizível:

Anjo que tardas, minha lotaria, dá-me as tuas asas que eu dou-te alegria.
Anjo sem casa nem sabedoria, balda-te ao céu, faz-me companhia. Anjo fugido, de cabeça esguia, pousa no meu colo e diz-me “bom dia”. Anjo enganado, cor da minha vida, volta para o meu lado ou dá-me uma saída.
Anjo do escuro, pássaro sem medo, leva as minhas penas, dá-me o teu segredo (Pedrosa, 2003, p. 137).

O excerto demonstra bem a fusão das duas modalidades textuais supramencionadas, prosa e poesia. Há uma musicalidade expressa pelas rimas – “lotaria”, “alegria”, “sabedoria”, “companhia”, “esguia”, “dia”, “enganado”, “lado”, “vida”, “saída”, “medo”, “segredo” –, realçando o tom lírico dessa prosa. Destarte, notamos um monólogo proferido pelo homem, compondo um curtíssimo capítulo em que este faz uma súplica por companhia para fugir da solidão e do tédio.

A excentricidade da linguagem elaborada por Inês Pedrosa, especialmente em relação ao romance em estudo, chama atenção da pesquisadora Angela Laguardia (2007, p. 13) para quem “A linguagem de *Fazes-me Falta*, desde o título, é permeada pelas ‘faltas’, pela melancolia e pela saudade. A narrativa parece servir de pretexto ao tema nostálgico, sentimento arraigado da ausência.” Sua escrita não é linear, porém, talvez se o fosse, ela não desse conta de falar por essas personagens tão densas, marcadas por incertezas e lacunas. Os dizeres ficam apenas no campo das possibilidades.

Paradoxalmente, tal linguagem é empregada apenas para dizer que ela nada diz e reside na incompletude. Todas as situações chegam ao leitor de modo duvidoso e incompleto, conforme a citação: “A nossa morta amizade [...]. Sobrou dela tudo o que não dissemos. Tudo o que nos afastou, o tempo em que já não existíamos – nós. E isso não morre – o que não existiu” (Pedrosa, 2003, p. 154).

A amizade entre os dois deixou de existir e o que restou foram os não-ditos, isto é, restou o que também não existe, os dizeres flutuando no vácuo da inexistência. Assim, quanto mais o leitor cumpre seu papel de juntar os dados expressos para ter uma compreensão do todo, mais ele se depara com o vácuo dos discursos das personagens, isso porque a linguagem é impotente e não pode dar conta de dizer tudo.

O que chega ao leitor vem, quase sempre, de modo duvidoso, até mesmo sobre o próprio relacionamento ocorrido entre o homem e a mulher: deduzimos que eram grandes amigos: “Mas infelizmente, não consegui convencê-la, nos dias seguintes, de que tu eras apenas a minha maior amiga” (Pedrosa, 2003, p. 172). Porém, em certos momentos, supomos que ambos viveram um relacionamento amoroso.

A mulher diz não tratar-se apenas de amizade, nem apenas amor; segundo ela, os dois não deixavam algo vil, como o sexo, manchar aquela união. É como algo que transcende ao meramente material. Um amor de alma, talvez. “[...] fui o amigo meiguinho de que tu precisavas. Contámos anedotas, fiz-te cócegas, fiz-te festas no cabelo até adormeceres” (Pedrosa, 2003, p. 173). Inferimos, então, que ele seja um suposto viúvo.

Mas tudo é muito dúbio, reinando a falta de clareza. Parece tratar-se de um relacionamento transcendente, portanto, indizível, já que não se pode dizer sobre aquilo que está em outro plano, habitando o desconhecido.

Nós éramos um do outro. Coincidimos e rejeitámos a coincidência, com a petulância típica dos pobres, confinados à prisão do seu sofrimento. Nós éramos um do outro e não o descobrimos, preferimos respeitar os protocolos da nossa era, dar prioridade à voz obrigatória do corpo. Nós éramos um do outro de outra maneira - de uma maneira escura, espessa, transcendente (Pedrosa, 2003, p. 40).

Essa hipotética amizade se reduziu ao nada, ao que não houve e não foi

dito e ao tempo quando ambos não mais existiam, isto é, o suposto presente da narração, pois a amizade agora inexistente. Cada um habita um espaço e um tempo diferentes: ele, o plano físico e o tempo presente; ela, o plano metafísico e o tempo passado.

Acompanhemos a citação: “Talvez não haja idades, só mortos ressoando pelos canais do Tempo, mortos que, como ímans, aproximam e afastam os que ainda não morreram” (Pedrosa, 2003, p. 65). A linguagem é bastante repleta de incertezas, parecendo desfazer-se em si mesma; é uma linguagem duvidosa de seu próprio discurso, uma vez que são feitas constantes reflexões pelos personagens sobre acontecimentos inexistentes.

Constantes sombras de dúvidas pairam na atmosfera fúnebre dos enredos. Sempre há algo em suspenso, vagando entre as poucas certezas que se tem, conforme sugere este trecho de *Fazes-me falta*: “Mas também a amizade se mostrou vulnerável ao tédio e à decepção. Tudo o que tocamos se desfaz. Depois fica-nos o vício da decomposição, o perfume intoxicante das coisas mortas” (Pedrosa, 2003, p. 104). Tal fragmento, em nossa *escuta*, pode ser analisado na perspectiva da literatura enquanto impossibilidade de compreensão. A tentativa de adentrar a literatura para ser esclarecida faz com que ela seja dissipada, ficando apenas o espaço vago.

Essa linguagem de incertezas é, por vezes, marcada pela condicional “se”, conforme segue:

Se Deus existe, é um romancista dos ranhosos, isso garanto-te eu. Desses despachados e cheios de esquemas, que atiram as personagens para o buraco que os estudos de mercado considerarem mais rentável. O que tem engordado, esse teu Deus, com a miséria que distribui pelos seus pobres personagens - é vê-los em Fátima, de rastos, a pagarem a esmola das raríssimas graças com que Sua Excelência os vai brindando, para Lhes manter a fé em lume brando (Pedrosa, 2003, p. 102).

Nessa fala do homem, notamos o tom de ceticismo pela dúvida expressa na conjunção “se” em relação à suposta existência no Deus acreditado pela mulher. Mais que dúvida, o “se” aqui exprime um tom desafiador e irônico pela via de uma linguagem expressa em sua impotência.

O gênero romance é posto em xeque quando se está diante de um enredo que rompe com seus tradicionais elementos, como o narrador: não há um narrador fixo. Para Álvaro Cardoso (1993), o narrador não ocupa mais uma posição

suprema de manipulador dos discursos dos demais personagens. Não há uma conversa que possamos chamar de “diálogo” porque, pelo contexto, há apenas um vivo e uma morta falando sobre um passado incerto.

Conforme Cardoso (1993, p. 120),

Os romances tornam-se, às vezes, conjuntos de imagens isoladas, anotações soltas, iluminações súbitas, *tranches de vie*, monólogos que aparentemente não levam à parte alguma e que ignoram, de modo proposital, possíveis desfechos, o desfilar de figuras autonomamente concebidas, que provocam no leitor uma comoção diferente daquela provocada pela narrativa tradicional.

Em sua maioria, essas descrições feitas pelo estudioso encontram-se presentes no livro de Pedrosa através dos monólogos dos personagens-narradores, o homem e a mulher, que alternam os capítulos pela autonomia exercida por ambos dentro do enredo.

Essa nova estrutura de romance pressupõe também um novo formato de leitor, não mais aquele modelo limitado a observar, mas aquele participante da teia ficcional. O romance passa a exigir do leitor maior atenção na interpretação, perspicácia para organizar os elementos disponíveis e é, aparentemente, sem nexos. Já vimos posicionamento semelhante no início do presente tópico, de Umberto Eco (1994), sobre a importância da postura do leitor. Conforme Cardoso (1993, p. 45), o leitor

[...] em vez de se comportar como mero observador dos fatos, obriga-se a se tornar um co-partícipe [*sic*], uma espécie de co-autor [*sic*], na medida em que, além de interpretar os fatos, também ativa a imaginação, ao organizar os dados que lhe são fornecidos aparentemente de modo aleatório, segundo a sua óptica.

Para o crítico acima, mais do que simplesmente interpretar, o leitor desse modelo de romance precisa “adentrar” a teia ficcional no sentido de tornar-se um coautor do texto e contribuir na sua organização. Esse tipo de romance também traz imagens apresentadas por uma linguagem à procura por palavras adequadas, mas, ao encontrá-las, hesita, haja vista serem falhas, as enganadoras palavras:

Deitas a voz em mil véus sobre as palavras, porque sabes que o discurso falha - um grão de vaidade, duas gotas de mentira, uma rodela de pudor. [...] As palavras contrastavam-te brutalmente com os lenços de seda italiana. Enganam e consolam, as palavras. Como a seda. [...] Ando à caça

de palavras resplandecentes, tropeço nelas dentro e fora da vida, interpreto, magoo-me, interpreto outra vez, sujo-me, borro a pintura da cara que não tenho [...] (Pedrosa, 2003, p. 53).

Tanto nessa citação, como também em outras já trabalhadas aqui, verificamos uma constância de paradoxos: lembrar o que não houve, mágoa dos ditos que não foram ditos, borrar a cara que não se tem... Sentenças de difícil compreensão pelas ambiguidades contraditórias nelas abrigadas. Do ponto de vista teórico, isso é bem blanchotiano. Na concepção do estudioso francês (Blanchot, 2011), o próprio ato de compreender está ligado à ideia de morte, visto que, ao buscar a compreensão de uma obra, o sujeito a mata, portanto a literatura não tem direito à morte, não devendo ser compreendida para não morrer. Por isso, constantemente, nas ponderações desse teórico, a linguagem literária é considerada opaca, turva, como é também a noite.

Tanto a literatura, quanto a morte e a noite tendem para o obscuro, o incompreensível. Há, no romance pedrosino, várias menções feitas à noite:

Os tios que tomaram conta de mim diziam-me que eles estavam no céu a velar pelo meu futuro, e eu enfurecia-me com esses pais mudos que me deixavam na solidão da noite interrogando as estrelas. Nunca os ouvi, como tu não ouves agora o que te digo. Mas o sorriso de Deus tocou-me, provando, na sua oscilação, que eles estavam lá, algures, no negro (Pedrosa, 2003, p. 97).

A literatura se constitui no limiar da ausência. Essa mesma ausência é percebida no texto pedrosino por sua linguagem ligada ao inacabado. Na citação acima, o narrador, no caso, a mulher morta, lamenta a ausência dos pais mudos, provocando nela a solidão da noite. Essa ausência de fala é proferida em várias situações: quanto aos pais (“pais mudos”), ao homem vivo com quem, possivelmente, ela fala (“tu não ouves”), na solidão que ela diz ter sentido durante seu tempo de vida. Após a morte dos pais, é criada pelos tios. A mulher diz que os pais estavam no “negro”, ou seja, no obscuro, aludindo à noite.

Nesse outro trecho pedrosino, vemos mais alusões à noite:

As noites mais puras. As noites em que amei o maior dos meus amores, aquele que nunca foi meu, aquele a quem nunca pertenci porque apenas me entreguei - Tomai e comei, este é o meu corpo, aquele de quem sou ainda, morta e anónima, ou nem isso, apenas apodrecida (Pedrosa, 2003, p. 151).

No romance de Pedrosa, quando o elemento “noite” é evocado, quase sempre o elemento “morte” vem em consonância. No trecho, segundo a mulher, noites são puras porque referem-se ao amor, mas este se consolida no corpo, o qual agora está, mais que desconhecido, apodrecido.

Também no texto lygiano percebemos ocorrências semelhantes acerca de morte e noite associadas à literatura, como nas citações abaixo:

[...] era como a tampa do enorme caixão de um enterrado vivo acordando com a noite em redor (p. 7).

Meu coração se apertou de dor porque tive então a certeza de que meu pai ia morrer assim como a fonte, silenciosamente, no meio da noite (p. 44-45).

A cama, o quarto, tudo era opaco como se o sol tivesse desaparecido e uma luz morta baixasse sobre nós. Senti-me assim fria como um cadáver (p. 59).

Acordei no meio da escuridão. Anoitecera e soprava agora um vento ardente (p. 180).

‘Na nossa família há muitos mistérios’, murmurara tia Graciana com seu labozinho curto. Na galeria dos mortos e dos vivos, o mistério (Telles, 1998, p. 184).

A morte evoca mistérios, sendo envolvida por uma atmosfera que não permite ser decifrada e compreendida com clareza. É um acontecimento de significado obscuro, assemelhando-se à falta de clareza da noite e das palavras, daí a semelhança entre ambas, morte e noite. Um estudioso da noite, nessa perspectiva de palavras e silêncio, é Blanchot (1987, p. 163) para quem “na noite, reside a ausência, a escuridão, a falta de clareza, o silêncio. [...] aí se realiza e se cumpre a palavra na profundidade silenciosa que a garante como o seu sentido”.

Verificamos, portanto, que nos dois textos, pedrosino e lygiano, bem como no pensamento blanchotiano, a noite é representada enquanto falta, algo cuja visibilidade não se alcança, dada a escuridão. Em ambos, há uma relação com a linguagem literária, feita de palavras, silêncios e ausências.

A morte pressupõe o silêncio. Do mesmo modo, a linguagem nada tem a dizer e, portanto, também habita o espaço do silêncio, como pondera Barthes (1984, p. 138): “nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la [...]: falar do *nada a dizer*”. Consideramos haver certa dualidade no tocante à vida/morte ao passo que ambas manifestam o silêncio e pressupõem o rito da palavra, havendo, assim, uma seara

de possibilidades atribuídas à morte na complexidade de um texto literário, no caso, um romance.

Em relação à morte, há uma recusa em aceitá-la. Sua essência, portanto, reside na incompletude. Assim, concordamos com Bylaardt (2014, p. 124) quando afirma que “[...] perdemos a morte, porque sua essência está em sua incompletude, em nossa recusa em aceitá-la, na insuficiência de nossa linguagem para falar dela, em nossa incapacidade de concluir”. Desse modo, essa constante carência da linguagem se faz presente nas ficções das referidas escritoras, dado que sua linguagem é insuficiente para explicar a morte e, embora tente fazê-lo, chegará sempre a um ponto de limite do qual não é possível passar, não havendo mais nada a ser dito sobre ela, a morte. Assim, a conclusão nos é impossibilitada.

É curioso que nessa linguagem de negação, construída por incertezas, figura a presença de uma névoa/neblina. Vejamos a seguir alguns trechos ficcionais, comprovando isso:

Meu pai. Com as mãos enfurnadas nos bolsos do sobretudo, ele sorria no meio de um jardim. Que jardim seria aquele? Uma ligeira névoa velava sua face. Em redor, os arbustos também estavam velados. Que jardim é este? perguntei-lhe quando achei o retrato (Telles, 1998, p. 8).

Em Inês Pedrosa, também há menção à névoa:

Na sala escura, solta-se da televisão acesa uma neblina azul que parece trazer-te dentro (p. 47).

Agora não sei como libertar-me da névoa em que os teus olhos me guardam (p. 127).

Talvez pudesse partir desta névoa [...] (Pedrosa, 2003, p. 143).

Essa névoa, percebida nas duas escritoras, aparece, quase sempre, associada à morte: no caso da citação lygiana (pág. 8), a menção à névoa surge se referindo ao falecido pai de Raíza, aparecendo-lhe em sonho. A névoa oculta seu rosto e também o jardim de modo que quase toda a imagem onírica aparece velada para a personagem.

Já na primeira citação pedrosina (p. 47), o homem comenta sobre a neblina que sai da televisão como se trouxesse de dentro a mulher morta. No segundo trecho (p. 127), a mulher, ao lamentar a permanência do luto do homem e

seu conseqüente sofrimento, pede a ele para libertar-se das lembranças dela, já que ainda guarda a memória da morta em uma névoa e isso não faz mais sentido. Agora é no oculto, no indefinível, onde a mulher reside.

Por fim, na terceira citação (p. 143), o homem sugere à mulher sair para a escrita de um ensaio, ou seja, para a realidade física dele. Assim, ambos voltarão à mortalidade, ao seu *antes*. Com essas considerações, inferimos: tanto em Lygia quanto em Inês, névoa relaciona-se à questão fúnebre.

Outro elemento muito presente nesses livros é o silêncio. Acompanhemos as citações lygianas:

Até o silêncio era quente, um silêncio de boca aberta e narinas dilatadas, aninhando-se nos cantos de sombra ou debaixo dos móveis como um animal encalorado. Duas moscas entraram pela janela e iniciaram em redor do cravo um voo obumbrado, sem nenhuma imaginação (p. 21).

Ela gostava de fazer-se de doente para poder ficar fechada naquele seu mundo silencioso e escuro [...] (p. 27).

Depois do chá, o cigarro fumado sem pressa, tudo naquela aura de entendimento, as palavras puras, os silêncios puros. Pureza total (p. 35).

[...] só eu e ela sabíamos que através do espaço, através do silêncio continuávamos juntas (p. 132).

[...] o silêncio ficou tão profundo que olhei assustada em redor (Telles, 1998, p. 140).

É curioso percebermos haver uma fusão dos próprios personagens a esse silêncio, constantemente mencionado ao longo do livro. A personagem de tia Graciana gosta de fechar-se em seu mundo *silencioso e escuro*; os silêncios se intrometem entre as palavras e a calma das circunstâncias. É como se até o silêncio ganhasse vida e fosse um personagem também que se relacionasse ao obscuro e ao vazio: “Mas dentro de mim tudo estava vazio. Vazio” (Telles, 1998, p. 170).

O silêncio parece surgir para romper as palavras das conversas e promover o trânsito da palavra aos pensamentos de Raíza. “No silêncio pastoso foi crescendo o chiado da água fervendo na chaleira. Levantei a cabeça. E surpreendi-me alegre, verdadeiramente alegre com a notícia que acabara de ouvir” (Telles, 1998, p. 165). Também em *Fazes-me falta*, como já explicitamos em várias citações, encontramos um enredo que grita ausências, saudades e silêncios, logo a partir do

título, e se estende ao longo dos capítulos.

Um estudo voltado para a linguagem não pode deixar de lado algumas considerações sobre o silêncio, uma vez que este, conforme Orlandi (2002, p. 31), é “*continuum significante*”. Para essa pesquisadora, o escritor tira o excesso de palavras e constrói vazios, silêncios. “[...] quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que: elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio fala por elas; elas silenciam” (Orlandi, 2002, p. 14). Consideramos que o esvaziamento da linguagem presente nos dois romances advém desse silenciamento proposto.

Segundo a mesma pesquisadora, o homem é fadado ao significado. Em maior ou em menor medida, somos todos inclinados a interpretar, buscar sentido, construir significados para nossa existência, daí ser o simbólico parte da constituição humana. Quando o silêncio é traduzido em palavras, ele torna-se linguagem, logo, vira nosso interesse de estudo.

Concordamos com Eleonora Frenkel (2012, p. 51) quando arrola que “[...] ler um texto é também escutar seus silêncios”. A linguagem literária abriga expressiva bagagem de sentidos contidos em seus não-ditos, estes não podendo, porém, serem entendidos como nada, pois são silêncios significantes. “O movimento da escritura inclui o silêncio, procura dar a ele uma materiabilidade” (Frenkel, 2012, p. 50).

Em Blanchot (2013, p. 321), também há considerações feitas ao silenciamento da escritura que exercem pertinência no contexto em tela:

Um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós.

Essa fala (infinita) à qual o teórico se refere é a escritura. Para ele, o ato de escrever estabelece relação com o silêncio. A escrita põe seu autor em distância com a vida corriqueira, despersonalizando-o de modo semelhante à morte, que retira a individualidade do sujeito, impondo a este o silêncio. A escrita é também uma forma de fazer silêncio e de construir sentidos múltiplos. Dito isso, concordamos com Orlandi (2002, p. 173), ao afirmar: “toda palavra é capaz de poesia; todo sentido é capaz de silêncio”.

Os sentidos da linguagem também podem se exprimir na fotografia, tendo em vista esta ser uma forma de narrativa. Lembremos: escrita e fotografia registram. Acompanhemos as citações abaixo:

[...] vi um retrato assim do meu pai: um menino débil e louro na sua roupa de marinheiro, a mão direita pousada na mesinha com uma toalha de franja e um vaso de flores em cima, a mão esquerda na cintura, os dedos graciosamente imobilizados pelo fotógrafo, “vamos, olhe nesta direção!...” (Telles, 1998, p. 24).

Raíza encontra fotos de seu pai, quando ainda era criança, e fica revendo-as, imaginando o que teria se passado naquele pedaço de existência do querido falecido. Essas lembranças construídas pela sua imaginação através das fotografias ficam ecoando em seu pensamento no decorrer de algumas passagens como essa da citação acima.

A seguir, vejamos essa citação de Inês Pedrosa: “Uma fotografia minha sobre a cómoda do teu quarto - já lá estava, ou foste buscá-la quando soubeste da minha morte? Tão pouco importantes, estes alfinetes dos sentimentos” (Pedrosa, 2003, p. 40). Nessa fala da mulher, direcionando-se ao homem, ela considera as fotografias “alfinetes de sentimentos”, servindo somente para machucar quem perdeu o fotografado.

O homem, no entanto, não vê dessa forma. Considera as fotografias e a escrita como registros da memória de quem se foi para este não ser esquecido pelo enlutado. Ele tem a fotografia da mulher na cabeceira da cama e guarda os álbuns dos dois. Para ele, a fotografia é uma memória e é necessária, tendo em vista que as memórias precisam ser reinventadas para a morta não ser esquecida. Nesse sentido, as fotografias da falecida o ajudam.

Embora seja prática comum do enlutado buscar em fotografias o resgate da memória de quem partiu, para Barthes (1984), elas não confortam, só dão mais certeza de que essa pessoa agora é mera ausência. Na tentativa de reaproximação com o falecido, as fotos são buscadas em vão, afinal não trarão de volta aquela presença e nada dirão sobre ela. O ato de olhar fotos faz doer, não porque retoma a convivência que se teve, mas porque relembram quem o morto foi um dia para o enlutado.

A fotografia seria, na perspectiva do personagem, uma resistência ao luto e ao enfrentamento daquela ausência: “Para isso servem os mortos: para que os

inventemos à medida do nosso desconsolo” (Pedrosa, 2003, p. 104). Pensamento parecido encontramos em Barthes (1991) para quem o luto é entendido como uma espécie de tautologia, isso porque o faz sofrer, mas, ainda assim, ele quer viver esse luto em consideração àquela que despertou nele o amor. Não viver esse luto seria anular a existência da outra, no caso, a mãe.

Barthes (1991) acredita ser esta uma forma de reter o amor do falecido e não permitir seu apagamento. Há, portanto, uma circularidade nessa reflexão sobre o eu enamorado e isso é tipicamente barthesiano, uma vez que o autor brinca com a linguagem, fazendo-nos pensar sobre conceitos tradicionais, mas fora de seu uso comum. Pensar sobre o impensável da linguagem. Pensar sobre suas (im)possibilidades.

Podemos dizer que a linguagem desses livros é *gaga*, segundo Gilles Deleuze (1997), segundo quem o termo é aplicado a alguns escritores, no caso, apenas os ditos bons. Para o filósofo, escritores *gagos* estão entre os mais criativos. De início, pode parecer estranho o porquê de um possível defeito – a *gagueira* – ser tão bem visto por Deleuze. Mas, para o francês, o escritor se torna *gago* em sua própria língua, fazendo-a gaguejar e habitar o espaço da errância. Segundo as propostas literárias do século XX, ter estilo não é mais uma característica daquele que escreve corretamente e sim daquele que mais se aproxima de uma criação.

Destarte, o estilo configura-se como uma transgressão às normas tradicionais. Os bons escritores fazem a língua gaguejar e essa gagueira revela uma singularidade na linguagem do escritor: “[...] um grande escritor é sempre estrangeiro na sua própria língua” (Deleuze; Guattari, 2017, p. 124).

Em sua linguagem defeituosa, o gago repete, faz retomadas de falas já ditas e se esforça para conseguir dizer algo. Aludindo à citação acima, de *Fazes-me falta*, é possível notar indícios dessa gagueira pelas repetições e frases entrecortadas com pontuações que sugerem uma inconclusão no pensamento das personagens.

Ao iniciar uma leitura, temos a expectativa de encontrar linearidade e clareza nas ideias apresentadas, entretanto, não é isso que vemos quando estamos diante destes dois livros. Atestemos esse dito no trecho a seguir de *Fazes-me falta*:

Estou sozinho. Sozinho com o coração em bocados espalhados pelas tuas imagens. Já não posso oferecer-te o meu coração numa salva de prata. Alguma vez o quis? Alguma vez o quiseste? Dava-me agora jeito um deus

qualquer para moço de recados. Um deus que te afagasse os cabelos e me recordasse como eram macios. Um deus que me libertasse desta imagem fixa do teu corpo encaixotado. Logo tu, que tantas vezes te rias daquilo a que chamavas o meu “encaixotamento compulsivo”: – Um dia chego cá e encontro-te no meio dessa papelada, morto de cansaço, pronto a encaixotar (Pedrosa, 2003, p. 11).

Essa citação consta no início do capítulo de abertura do livro; nela, é explicitada a ausência pela solidão que o narrador diz sentir em razão da morte da mulher, a quem ele faz indagações. Tais dúvidas ficam no vazio, suspensas, uma vez que a pessoa a quem ele se dirige não está mais no mesmo plano terreno para desenvolverem uma conversa aos moldes convencionais. Parece mais tratarem-se de divagações, ou pensamentos aleatórios, ditos apenas para quem os narra, e perguntas que não esperam respostas.

Identificamos, no trecho, uma forma rizomática de escrita porque não há uma linearidade no que está sendo dito – ou apenas refletido. Uma possível fala da mulher é lançada no meio destas divagações feitas pelo homem. Tais divagações também são entrecortadas com questionamentos lançados por ele aleatoriamente, sem esperar retorno.

Os travessões remetem a um diálogo, mas, como podemos notar, não é uma conversa entre duas pessoas, então não pode ser, de fato, um diálogo, pelo menos não no momento presente em que essas situações estão sendo contadas, mas, talvez o foi em um passado quando a mulher era viva. Os trechos iniciados por travessões corresponderiam às falas dela. Desse modo, é mais coerente pensar que são lembranças do homem em razão da saudade deixada pela mulher.

A peculiaridade da escrita nos romances pedrosino e lygiano provoca no leitor a impressão de haver erros na pontuação e na sintaxe, constantes truncamentos e incompletude nas frases. O trecho a seguir, de *Fazes-me falta*, é iniciado com uma pergunta da mulher para o homem:

Estás a ver porque é que eu preferi desistir dessa nossa ideia infantil de escrever romances? Já há tantos, hoje — e são tão parecidos com a mentira hiper-realista da realidade. Já há tantos, meu querido — ao menos nunca foste nenhum Sousa para mim. Tu-que-fumas. Meu querido. Velhinho. Bebé. Cabrão. Bebé é que não suportavas que eu te chamasse — e por isso te chamava tanto. O teu nome já estava demasiado gasto quanto eu te conheci. Demasiadas mulheres, demasiados códigos secretos demasiadas vezes arrombados (Pedrosa, 2003, p. 161).

Pelo modo como os capítulos são estruturados, percebemos não haver

uma conversa em que perguntas são feitas e respondidas simultaneamente. Há criação de expressões (*Tu-que-fumas*), constantes períodos curtos que, a princípio, deduzimos serem a sequência das falas da personagem, mas a inserção de vários finais compromete a estrutura frasal, parecendo conter problemas de coesão. Esses aparentes erros caracterizam a chamada *escrita errante*, peculiar à de Inês Pedrosa e Lygia Fagundes Telles.

Nas escritas pedrosina e lygiana, há um esforço por meio de palavras e efeitos, gerando possibilidades e expectativas, mas não se concretizam, ficando a critério do leitor fazê-lo. São escritas aparentemente sem coesão nem coerência, exigindo participação deste para construir os sentidos das narrativas. Há um esforço feito para dizer e não para ser entendido, é como se houvesse uma gagueira na escritura.

No caso da escrita de Lygia, para José J. Veiga (1996), a autora remove os excessos, esmerilha tanto as palavras que consegue elaborar uma sintaxe só dela. As obviedades e as presenças são retiradas por serem vistas como desnecessárias, ficando apenas subentendidas.

No tocante a essas escritas inusitadas, ou mesmo transgressivas, trazemos Foucault (2014), para quem, tratando sobre literatura, a transgressão se dá pelo inusitado da linguagem, esta manifestada através de murmúrio, uma linguagem quase sem lógica. Transgredir é ir além, ultrapassar barreiras. Nesse sentido, como pode a literatura ser transgressiva? Seria possível ela subverter a uma ordem do discurso?

Tendo em vista tudo que discutimos e comprovamos nas citações dos romances, mostrando o ineditismo linguístico nas escritas dessas duas autoras, julgamos que elas configuram-se como exemplares de transgressão, no contexto tratado por esse estudioso francês. Essas escritas incitam-nos a retomar a relação feita por Foucault (2002) entre loucura e literatura.

Quando a loucura se constitui como doença no século XVIII, segundo o estudioso, ocorre a *cesura* entre razão e desrazão, ficando esquecidas “todas essas palavras imperfeitas, sem sintaxe fixa, um tanto balbuciantes, nas quais se fazia a troca entre a loucura e a razão” (Foucault, 2002, p. 153). Consideramos ser a linguagem analisada nesses romances associada à essa linguagem da loucura, debatida pelo filósofo, haja vista ser, também, composta por palavras *defeituosas*, que não necessariamente dizem, apenas balbuciam, isto é, mais tentam dizer do

que dizem de fato.

A escrita das referidas autoras exige do leitor escavar abaixo da superfície da leitura e se dispor a ler além do legível, do explícito. Em *Fazes-me falta*, conforme já dissemos, os acontecimentos se passam no campo das incertezas: não se sabe se os ocorridos são fatos, pois quase tudo é recontado na fala de ambas as personagens por lembranças que promovem um limiar entre real e irreal, mesmo porque a própria memória transita na esfera da ficção. Dessa forma, memória e ficção são entrecruzadas em *Fazes-me falta*, assim como as vozes narrativas.

Nos romances, há presenças constantes de símbolos, cuja busca do significado é deixada a critério do leitor, tornando a leitura dos dois romances enigmática. Nas duas obras, é possível perceber a íntima relação construída pelas escritoras entre os vários temas abordados por uma linguagem vazia e obscura, similar à morte. As várias reflexões metalinguísticas presentes nos textos possibilitam entrever a preocupação das autoras com o fazer literário. É através dessa linguagem que muitos leitores são atraídos a emaranhar-se nas teias das ficções de Inês Pedrosa e Lygia Fagundes Telles, situadas em cenários literários tão fecundos e aproximados, como o português e o brasileiro.

Por ora, encerramos este terceiro capítulo do trabalho reiterando as palavras de Blanchot (2013): a essência da literatura é o seu desaparecimento. Tal assertiva justifica o desfecho dos dois romances que encerram sem necessariamente terem um final. É como se os dois finais fossem uma materialização do princípio heideggeriano: a linguagem caminha em direção a ela mesma. Os enredos terminam em si, não havendo um desfecho definido com um direcionamento para o leitor em relação ao que acontece com os personagens de ambos. Os enredos simplesmente terminam. E ainda deixam pairar no ar a dúvida: realmente tiveram fim?

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qual o espaço da escrita literária diante do mistério da morte? Como morte e Literatura dialogam nos textos de Lygia e Inês? Foram essas as premissas iniciais que nortearam o presente estudo. Na tentativa de respondê-las, trazemos a seguir as considerações resultantes da pesquisa realizada cujo objetivo maior foi propor uma análise comparativista entre os romances *Verão no aquário*, de Lygia Fagundes Telles, e *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa, na perspectiva da morte ambientada à linguagem literária.

O trabalho tratou, desde seu título, passando por seu desenvolvimento e chegando ao desfecho, especialmente do funéreo, tema sombrio, normalmente causador de repugnância, medo, dentre outras emoções desagradáveis. Buscamos, no entanto, abordá-lo com leveza, apresentando outras nuances sobre a morte: aquela que se torna presença companheira do enlutado, tão desejoso de manter viva a memória do ser perdido; a morte entrelaçada aos tecidos da escrita literária, transformando-a em espaço propício (pelo menos assim sugerimos ao longo da tese pelos argumentos e pela fundamentação teórica escolhida) para acolher esse funéreo e, assim, chegando ao leitor através de uma linguagem que, como dissemos ao longo do trabalho, é repleta de ausências e de vozes espectrais sussurrando na urdidura textual.

A obra de Lygia Fagundes Telles, já bastante estudada, é sedutora a cada releitura. E por isso, também desafiadora. É difícil não nos deixarmos seduzir pelo *canto das sereias* em que seus enredos enlaçadores se tornam e focar em aspectos mais sistematizados para atender aos preceitos acadêmicos. É sobre deixar de lado a paixão de leitores para mergulhar em sua obra enquanto investigadores críticos. Lygia é leitura que não diz, não esclarece, não aponta caminhos, mas, paradoxalmente, apresenta-se ao leitor cheia de prováveis trajetos convidativos pelos quais ele pode percorrer, caso queira aventurar-se.

Por esses caminhos, trafegamos há doze anos. Quando apresentados à Inês Pedrosa, descobrimos que a mágica do trajeto poderia tornar-se ainda mais enriquecida se as duas escritoras fossem postas em diálogo. Os resultados dessa pesquisa comprovam ter dado certo, mostrando que Lygia e Inês acenam para muitos pontos em comum.

Significativa parcela dos teóricos que trouxemos ao cap. 1 corrobora com a mesma ideia em relação à literatura contemporânea: ela coloca a si mesma como questão. Tanto *Verão no aquário* quanto *Fazes-me falta* trazem ao seu centro reflexões sobre a matéria-prima da qual são tecidos: a literatura, motivo que esclarece nossa escolha pelo tema em questão.

Verificamos, neles, a ocorrência de variados conceitos de morte. Em ambos, o ceticismo é bastante notável; a fé de muitos personagens é esvaziada. Em Lygia Fagundes Telles, por exemplo, o conceito de morte é relacionado à espiritualidade, daí advém a notável crença no pós-morte que grande parte de suas personagens demonstra ter. Identificamos as crenças advindas da religiosidade, influenciando diretamente no conceito de morte que parte das personagens tem: por exemplo, a dualidade céu/inferno provoca temor e crença na divindade cristã, haja vista serem estes os destinos para onde as almas vão, a depender de suas ações terrenas. Há ainda a crença na vivência do espírito habitando em outros corpos via reencarnação.

O encontro de muitos de seus personagens com a morte se dá por intermédio do suicídio, porém quem o faz é sempre alguém com vocação para a morte. Para quem não faz essa *escolha*, a mortalidade é vista como privilégio ao humano, que pode viver cintilante em meio ao colorido da vida e ter perspectivas de um futuro. Isso não quer dizer, porém, que seja apresentada uma visão otimista acerca da vida, nem no romance pedrosino, nem no lygiano, haja vista o núcleo de personagens das narrativas, quase sempre, mostrar-se imerso em um contexto de sufocamento à sua condição existencial. Em Lygia, os vivos estão presos à memória de alguém querido, já falecido, e isso causa constante insatisfação com a vida.

Já em Inês, a mulher morta daria tudo para sair do *noante*. Ela vê a mortalidade como sendo bem melhor que a morte, além do mais, deseja viver novamente na companhia de seu amigo/amante. E este, sente-se meio morto por não ter mais a presença da mulher, por isso deseja muito um reencontro entre os dois, embora seja no *céu* dela.

A obra de Pedrosa tem grande relevância no tocante à produção romanesca portuguesa contemporânea. Ao contrário do comumente encontrado em boa parte da literatura portuguesa, em Inês não há um sentimento de coletividade. Há questões de cunho universal, que tocam a todos, mas presentes nos sujeitos de modo bastante individualizado; eles vivem fechados em si. Em suas narrativas, a

morte comove, mas isso quando ocorre de forma precoce; quando se trata da morte de quem já está velho, praticamente não há compaixão.

A solidão dos enlutados grita e ecoa na vida de quem insiste em continuar em meio à ausência de quem já se foi. Ao ter partido, aquela vida que um dia existiu levou consigo uma parte de quem ficou, daí essa existência tornar-se esvaziada. O próprio título do livro já diz muito sobre esses ecos de solidão e dores.

Nos dois romances, é expressa a ideia de morte como algo causador de nojo, daí o distanciamento que se busca fazer dos mortos e seu posterior esquecimento. Os que insistem em perdurar seu luto são vistos como problemáticos e até ignorados, isso porque o *normal* é sofrer um pouco e logo esquecer. A esses enlutados, resta conviver com a dor de suas perdas, buscando refúgio, às vezes, na própria escrita. Notamos ser comum aos dois livros a ideia de que a morte do outro traz um pouco a morte de si, isso porque, para o enlutado, nem todos os *mortos morrem*, e por isso seu sofrimento perdura de modo que se sintam também mortos, ou, paradoxalmente, como é a linguagem dos enredos, experienciando uma *morte em vida*.

As visões trazidas pelas narrativas sobre a morte desembocam na linguagem inusitada usada para construí-las. A metanarratividade se apresenta nos dois enredos, demonstrando a preocupação das escritoras com o tecer de seu ofício. Os textos possuem linguagem opaca, obscura, que cita, de forma recorrente, a noite, a névoa, a morte e, no fim, isso tudo parece contribuir para a formação de uma linguagem espectral. Morte estaria assim intimamente associada à linguagem literária.

Em meio a esse contexto funéreo, as obras de ambas as autoras problematizam o fazer literário. Verificamos qual o papel desempenhado pelo discurso tanatológico nas obras das autoras: o de contestar velhos conceitos atribuídos à linguagem literária, como, por exemplo, a ideia de que esta se limita a contar um enredo, falando de suas personagens, seu espaço, tempo, bem como seus temas. Mostramos no trabalho que essa linguagem fala também de si, ou principalmente de si, seu centro é ela mesma. E a morte aparece, nos dois livros, para enfatizar ainda mais as peculiaridades dessa linguagem.

No espaço literário, a morte parece ser um imenso caleidoscópio em que ela fica no centro, soberana e detentora dos destinos alheios. Em torno dela, cada espelho traz um reflexo diferente: amor, morte, silêncio, vácuo, ausência... e tudo

chega-nos via linguagem. A linguagem funérea, portanto, evoca sua relação com os não-ditos, com a noite, com o discurso amoroso, com os vazios...

Terminada a pesquisa, encontradas muitas respostas, neste ponto final do estudo, paira mais uma dúvida: como encerrar o trabalho? Como terminar o infindável? Refletimos que a morte não representa necessariamente o fim de uma existência; o fim seria apenas uma das hipóteses de compreensão dessa etapa. Abordamos também que a literatura, talvez, não finda; para muitos dos teóricos aqui trazidos, ela reside na infindável incompletude. Do mesmo modo, acreditamos, uma pesquisa não finda. Haverá sempre muitas outras formas de dar continuidade, haverá sempre algo a ser escavado e descoberto em cada *buraco*.

A pesquisa assumiria, portanto, um comportamento rizomático, podendo crescer e ramificar-se para imprevisíveis direções. Embora dúvidas e respostas não tenham cessado, encerramos o trabalho acreditando termos construído um caminho sinalizador de lacunas para a realização de futuras pesquisas na seara de possibilidades deixadas por Lygia e Inês em suas literaturas.

Apesar de, como já dissemos na Introdução e retomamos aqui, a obra lygiana ser bastante pesquisada, assim como a de Inês Pedrosa, embora esta um pouco menos, no caso do contexto brasileiro, as ficções das duas carece de investigações, especialmente no que diz respeito à linguagem. Muito ainda precisa ser *escavado* e dito sobre seus demais livros, dada a numerosa lista de títulos que publicaram e, no caso de Inês, não para de escrever e publicar.

A partir de todas as leituras, reflexões e anotações realizadas, concluímos que a morte também é uma narrativa, assim como a literatura. Uma narrativa de vida. Por isso, nos romances do *corpus*, morte e narrativa literária parecem confundir-se.

As narrativas findam. A vida nas narrativas finda. Um dia nossa *narrativa* também findará.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Notas sobre o luto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ALVES, Marco Antônio Sousa. **Faculdade Jesuíta - Minicurso: Foucault e a literatura**. YouTube, 20 de mar. de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CK7cHNBNyjs&t=1001s>. Acesso em: 18 de março de 2023.

BARTHES, Roland. **Diário de luto**. 26 de outubro 1977 – 17 de setembro de 1979. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1997.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSCH, Hieronymus. **A nau dos loucos**. Óleo sobre carvalho. Altura: 0,58m; Altura com acessório: 0,664 m; Largura: 0,33m; Largura com acessório: 0,418 m. 1450. Paris, Museu do Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062860>. Acesso em: 28 jul. 2023.

BOTELHO, Raquel Lima. O rito de iniciação nos contos “As cerejas”, de Lygia Fagundes Telles, e “Missa do Galo”, de Machado de Assis. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**. São Paulo: v. 3, n. 1, p. 61-68, 2004. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/9666>. Acesso em: 14 out. 2023.

BYLAARDT, Cid Ottoni; OLIVEIRA, Priscila; COSTA RIBEIRO, Bárbara. Uma ferida no coração do amor: a escrita no Diário de luto de Roland Barthes. **Revista Letras Raras**, [s./], v. 8, n. 4, p. 9-33, dez. 2019.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **O império da escritura**: ensaios de literatura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Lygia Fagundes Telles. Nº 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março 1998.

CASTELLO, José. Lygia na Penumbra/Posfácio. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos ratos**: Contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORDEIRO, Robson Costa. Heidegger e a poesia como caminho para a linguagem. **Pensando** – Revista de Filosofia, [s./], v. 7, n. 14, p. 247-263, 2016.

COSTA, José Mário. **Noante, Segundo Inês Pedrosa** – entrevista. Lisboa, 2005. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/noante-segundo-ines-pedrosa/13871#>. Acesso em: 04 fev. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: Por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 3. Tradução de Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Revisão técnica e introdução de Evando Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA**: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, [s./], v. 31, n. 4, p. 377-390, 2015.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**: seguido de “Envelhecer e morrer”. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ESCRIBÀ, Àlex Martín; ZAPATERO, Javier Sánchez. La novela negra y policiaca en Brasil: Lygia Fagundes Telles, entre el misterio y la fantasía. *In*: **Releituras de Lygia Fagundes Telles** / Ascensión Rivas Hernandez, Helena Bonito Pereira (org.). São Paulo: Editora Mackenzie e Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

FERNANDES, Marcos Aurélio. **Linguagem Heidegger Aula 1**. YouTube, 14 de ago. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1j8Qhe5wgtk&t=2127s>. Acesso em: 10 jul. de 2023.

FERRAZ, Paulo Procopio. O fascismo e a língua. **Revista Eletrônica Cult**, 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-fascismo-e-a-lingua/>. Acesso em: 17 out. 2023.

FOUCAULT, Michel. Prefácio (Folie et déraison). *In*: BARROS DA MOTTA, MANOEL (org.). **Problematização do sujeito**: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. (Coleção Ditos & Escritos I).

FOUCAULT, Michel. A Linguagem ao Infinito. *In*: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran D. Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos & Escritos III).

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. Tradução de Roberto Machado. *In*: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FRENKEL, Eleonora. Maurice Blanchot e o silêncio da palavra. **Boletim de Pesquisa NELIC** – Entusiasmo e Contemporaneidade, Santa Catarina, v. 12, n. 17, p. 44-63, 2012.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O olhar de uma mulher. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Foge, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo** (Parte II). 13 ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

KOVÁCS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do psicólogo, 1992.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. **Fazes-me Falta, de Inês Pedrosa**: uma alegoria contemporânea da “saudade”. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. *Kindle*. (Recuperado de Rakuten Kobo)

LUCENA, Suênio Campos de. Lygia Fagundes Telles – a pessoa e a escritora. *In*: **Durante aquele estranho chá** – perdidos e achados. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MAGNO GOMES, Carlos. A circularidade da escrita de Lygia Fagundes Telles. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 557-570, dez. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517106X2017000300557&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 02 mar. 2020.

MAURA, Antonio. Una difusa imagen del espejo (las novelas de formación de Lygia Fagundes Telles). **Releituras de Lygia Fagundes Telles** / Ascensión Rivas Hernandez, Helena Bonito Pereira (org.). São Paulo: Editora Mackenzie e Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Europa América, 1988.

MOTTA, Manoel Barros da. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran D. Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos & Escritos III).

NAVAS, Diana; VENTURA, Telma. A escrita feminina em *Fazes-me falta*: corpo morto, corpus desconstruído. **Revista Desassossego**, São Paulo, USP, v. 9, n. 18, p. 85-100, abr./dez. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/131468>. Acesso em: 20 nov. 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.

PEDROSA, Inês. **Nas tuas mãos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

PEDROSA, Inês. **A instrução dos amantes**. São Paulo: Planeta, 2006.

PEDROSA, Inês. **Fazes-me falta**. São Paulo: Planeta, 2003.

PELBART, Peter Pal. Fala dos confins: o lugar da literatura na obra de Foucault. *In: Revista Cult*: Dossiê A herança de Michel Foucault. São Paulo, ano 12, n. 134, p. 51-53, abril, 2009.

PELBART, Peter Pal. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PINTO, Manuel da Costa. **Literatura Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo**: 1950-2010. Lisboa: Caminho, 2012.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. *In: Cadernos de literatura brasileira*: Lygia Fagundes Telles. n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março 1998.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TELLES, Lygia Fagundes. A estrela branca. *In: TELLES, Lygia. Os contos/Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia. Os mortos. *In: TELLES, Lygia. Os contos/Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. O encontro. *In: TELLES, Lygia. Os contos/Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. A testemunha. *In: TELLES, Lygia. Os contos/Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. O noivo. *In: TELLES, Lygia. Os contos/Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. As cerejas. *In: TELLES, Lygia. Os contos/Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. **Verão no aquário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VEIGA, José J. **Uma viagem luminosa**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1996.
Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/14/mais!/9.html> Acesso em:
21 nov. 2023.